Guy Debord

CONTRA EL CINE

OBRAS CINEMATOGRÁFICAS COMPLETAS
(1952-1978)

CAJA NEGRA

CONTRA EL CINE

Debord, Guy
Contra el cine
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2019
256 p.; 20 x 14 cm. - (Synesthesia)

Traducción de Víctor Goldstein
ISBN 978-987-1622-83-2

1. Cine. 2. Guion Cinematográfico. I. Goldstein, Víctor, trad. II. Título.
CDD 791.538

Título original: *Oeuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'aide à la publication Victoria Ocampo, a bénéficié du soutien de l'Institut Français d'Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de ayuda a la publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Institut Français d'Argentine.

© Caja Negra Editora, 2019
© Editions Gallimard, París, 1994

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego
Producción: Malena Rey
Asistente editorial: Sofía Stel
Diseño de colección: Juan Marcos Ventura
Diseño de tapa: Emmanuel Prado
Maquetación: Tomás Fadel
Corrección: María José Verna

GUY DEBORD

CONTRA EL CINE

Obras cinematográficas completas (1952-1978)

Traducción / Víctor Goldstein
Prólogo / Ingrid Guardiola
Edición al cuidado de Manuel Asín

CAJA NEGRA 02
SYNESTHESIA

PRÓLOGO
RELEER A DEBORD
POR INGRID GUARDIOLA

El razonamiento sobre la historia es,
inseparablemente, razonamiento sobre el poder.
Maquiavelo[1]

AÚN HAY QUE HABLAR DE IMÁGENES

Las películas de Guy Debord empiezan en 1952 con *Aullidos en favor de Sade*, en el contexto del entusiasmo de su juventud y del cine letrista, y terminan en 1978 con *In girum imus nocte et consumimur igni* desde una extrema melancolía personal. De ahí que estas dos películas tengan un tono muy diferente a *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta* (1959), *Crítica de la separación* (1961), *La sociedad del espectáculo* (1973) o *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film La sociedad del espectáculo* (1975). Si bien en su primera película ataca frontalmente el cine ("No hay film. El cine ha muerto. Ya no puede haber films. Si ustedes quieren, pasemos al debate"), su concepto emblema es la crítica a la sociedad del espectáculo. Debord se aleja de los letristas (Lemaître, Isou...), de su implícita iconoclastia y de la

1. Citado en Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1973).

dimensión performativa que los letristas daban al acto de la proyección cinematográfica. Sus guiones son ensayísticos, a la vez que heredan la crítica marxista a la industria cultural de la Escuela de Frankfurt. Debord, además, aporta la coherencia de los ensayos que no han olvidado del todo lo personal (lo generacional se mezcla con lo estructural, la lucha cotidiana con la lucha obrera), el lirismo del poeta, la fuerza instruccional del estratega y la melancolía del farero que observa el mundo desde su torre, iluminadora, pero aislada. Su diagnóstico fue meridiano, ¿pero sigue siendo vigente? ¿Qué queda de él?

Para Debord, la base del espectáculo está no solo en las imágenes producidas por la maquinaria capitalista, sino en el hecho de que las imágenes sirven de mediación para todas las relaciones sociales. Ya en *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta* arguye que hace falta "comprender la totalidad de lo que se hizo" para "no añadir otras ruinas al viejo mundo del espectáculo y de los recuerdos", y así poder entender nuestra época sin necesidad de producir más imágenes (entendidas como falsos ídolos). Debord, en 1959, ya incluye lo que serán sus constantes: una reflexión sobre la sociedad del espectáculo, otra sobre la felicidad pequeñoburguesa y las primeras tentativas de cine-*détournement* como metodología para una nueva crítica con el fin de buscar una distancia material e ideológica con respecto a la imagen. El cine-*détournement* concibe que la apropiación de imágenes espectaculares forma parte de la vía revolucionaria como una manera de expropiar a los propios expropiadores, que son los publicistas y el cine industrial, con Hollywood en la cabecera. Es lo que lleva a la práctica en *La sociedad del espectáculo*, donde empieza con una reveladora cita de Feuerbach: "Y sin duda nuestro tiempo prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad". Debord alerta sobre el hecho de que el espectáculo es la manifestación de lo no viviente, una inversión de la vida y la afirmación de la vida como simple apariencia. Un diagnóstico muy actual, pero abrazado por una minoría, puesto que el espectáculo

es un ritual que está hecho para embelesar, para no poder rechazarlo, para abandonarte a él.

Esta preferencia por la imagen como parte del fetichismo de la mercancía se ha acrecentado con las redes sociales en un mundo de virtualidades conectadas a través de la tecnología móvil. El proxy o representante de la pantalla ha acabado por usurpar el lugar del original. Ya no se trata de gestionar imágenes, sino que es nuestra identidad la que organizamos desde los filtros y los retoques faciales de un sinnúmero de aplicaciones para autotunearnos. Incluso los cuerpos que sirven de referencia para las intervenciones quirúrgicas se han desplazado de una cosmética universal (el canon de las estrellas del momento) al yo virtual; la gente quiere parecerse al rostro que las aplicaciones Snapchat o Facetune le ofrecen, quieren dar su mejor versión en una selfie, quiere momificar su yo digital.

LA DISTANCIA, EL SUEÑO, LA ALIENACIÓN

Debord hace una observación sencilla, pero determinante: "Todo cuanto era vivido en forma directa se alejó en una representación". ¿Qué consecuencias tiene este distanciamiento? Es una distancia nada evidente porque se disimula constantemente, puesto que el *entertainment* invita a un proceso de inmersión, de identificación con lo que proyecta, pero siempre a distancia, mediado a través de la pantalla y no desde la experiencia directa de las cosas, a riesgo de ver con ojos propios el bastión engañoso y raquítico que está detrás de lo espectacular. Esta distancia es lo que confirma el carácter ilusorio del espectáculo, pero también de nuestras vidas. La propia etimología del *entertainment* es clara: mantener a alguien en un estado de ánimo concreto. Justamente, el filósofo surcoreano Byung-Chul Han indica que lo que falta en los contextos del enjambre digital que nos entretiene a diario es el "*pathos* de la distancia", lo que nos permite diferenciar el *respectare* (respetar) del *espectare* (ver). La unidad de la vida ya no la da la experiencia,

sino el propio espectáculo acumulando y compartiendo sus mercancías a nivel planetario. Si en Debord el espectáculo se muestra como un universal, hoy en día tendríamos que actualizar la terminología indicando que el espectáculo mundializa la mercancía, extremando su naturaleza global. Esta relación a distancia con el mundo separa el conocimiento de la experiencia directa y lo delega a la industria cultural en un proceso de colonización cultural. La industria cultural da una versión *sui generis* del mundo, un modelo *fast*, precocinado, simplificado, *amusant*, reconfortante, planificado, irreal y, por todo ello, delirante.

La condición para que se desarrolle el espectáculo es la existencia de la masa, tanto si se piensa en el público-masa de los sesenta de Debord, como si se alude a la masa conectada actual. El estado idóneo de esta masa es el aislamiento, aquello de "conectados, pero solos" de Sherry Turkle. "El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado", dice Debord. Esta separación no es solo la distancia física entre los individuos, sino que se refiere al concepto marxista de alienación. Cuando intentamos pensar esta alienación en aras de la masa digital conectada, la cosa se complica, puesto que nos encontramos en un contexto altamente participativo, con lo que se desmonta aquello de "cuanto más contempla, menos vive". De hecho, si el espectador televisivo y de cine comercial basaba su fuerza de trabajo en el hecho de mirar ("Mirar es trabajar", dice Hito Steyerl), hoy en día no se trata solo de mirar, sino de producir signos bajo la forma de imágenes, íconos o lenguaje escrito. El capitalismo actual, que podemos llamar cognitivo, semiocapitalismo o capitalismo psíquico, extrae valor de toda esta producción semántica traduciendo los signos a datos que son acumulados, interpretados y vendidos. La participación colectiva gestionada desde las principales empresas de plataformas (Google, Facebook, Amazon, Airbnb) deviene, entonces, un arma de doble filo que siempre beneficia al patrón: por un lado permite expresarse uno mismo como mecanismo de liberación psíquica momentánea y, en segundo lugar, hace de la expresión un mecanismo de acumulación capitalista. Pasamos de la

libertad de consumo a la libertad de expresión, haciendo de ella, otrora un elemento revolucionario o de transformación social, una estrategia de rendimiento capitalista.

En *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film La sociedad del espectáculo*, Debord indica que la organización espectacular de la sociedad de clases acarrea "la obligación, para todos aquellos que pretenden encontrar allí su felicidad, de mantenerse siempre a gran distancia de lo que pretenden amar, porque nunca tienen los medios, intelectuales u otros, de llegar a un conocimiento directo y profundo, una práctica completa y un gusto auténtico". Más que consecuencia, esta distancia es una de las causas de que la felicidad que prometen las mercancías siempre se encuentre diferida, que no llegue nunca a tener lugar. Para que esto funcione, se instala el reino de la miseria (económica y afectiva) como telón de fondo de la experiencia cotidiana de la gente. El diferencial de valor entre lo que se ve y lo que se vive impide la satisfacción y acrecienta la necesidad de consumo de más y mejores sueños. El espectáculo es el guardián del deseo que tiene la sociedad moderna de dormir, según Debord. El flujo 24/7 de productos audiovisuales que permite la tecnología digital conectada, con fenómenos como el *binge watching* (atracón de series), ha facilitado que el sueño inducido y encorsetado del espectáculo, aquel que nos impide soñar de verdad, no sea interrumpido jamás.

ESTRELLITA, ¿DÓNDE ESTÁS? ME PREGUNTO QUIÉN SERÁS

Según indica Debord en *Crítica de la separación*, el sector de los dirigentes es el mismo del espectáculo porque ambos proponen comportamientos ejemplares y sacan héroes de debajo de cada piedra. Las estrellas reemplazan a los viejos héroes. Debord continúa el análisis que hicieron Adorno y Horkheimer sobre la *starlet* en *Dialéctica de la*

Ilustración (1944). Según los de Frankfurt, la estrella debe simbolizar a la empleada, pero subrayando la distancia que hay entre las dos, una distancia que solo puede desaparecer momentáneamente a través del visionado, del espectáculo. Se trata de una "religión del éxito", según Adorno y Horkheimer. Debord, en *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta*, ya subraya la necesidad que tenemos de las estrellas y de que nuestras vidas no puedan distinguirse de las películas como remedio a "una vida taciturna y anónima que querría ampliarse a las dimensiones de la vida cinematográfica", puesto que la cultura industrializada, como dicen los de Frankfurt, "enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada". Es necesario que el público tenga una vida miserable para anhelar la estrella y pueda participar, así, de la religión del éxito y convertir su cotidianidad en un pseudoparaíso. Nada de esto ha cambiado.

Hoy en día, gracias a las redes sociales basadas en la imagen con filtros como Instagram, a empresas de decoración minimalista y clónica del hogar como Ikea y a las empresas de vuelos *low cost* como Ryan Air o Vueling, es posible tener una vida *low cost*, de cartón piedra, pero iconográficamente envidiable, irrefutable desde la distancia que brinda la pantalla. En su libro *Comentarios a la sociedad del espectáculo* (1988), Debord ya anticipaba lo que las redes sociales han culminado, el hecho de que ahora sea muy fácil conseguir un estatuto mediático que otorgue el derecho de brillar donde sea. Donde sea, pero mucho mejor *online*, a través de avatares, filtros o imágenes supletorias, como en una segunda piel tejida con esmero y a diario por cada uno de sus usuarios. Uno mismo es la estrella y el estrellado en este mar de ruido que es la batalla identitaria virtual. Este contexto también explica el porqué del auge de los *talent shows* en televisión, en los que se trata de encumbrar a gente anónima, tal como ya se hacía en programas del origen de la televisión como el *Arthur Godfrey's Talent Show* (1946-1958); un relato que viaja en paralelo al auge de los programas protagonizados por gente que es famosa porque previamente ya ha aparecido en televisión, reconfirmando aquello de "lo que aparece es bueno, lo que es bueno

aparece".[2] Las apariencias toman cuerpo, pero desde su carácter ilusorio en un ilusionismo enredado globalmente. Debord había subrayado el carácter global de la estrella, pero como parte de un catálogo limitado de estilos; de hecho, cuando realiza *La sociedad del espectáculo* lo ilustra con The Beatles y Marilyn Monroe, íconos de una década que no volverá. Las estrellas clásicas perviven, Katy Perry es la nueva Marilyn, pero en la actualidad, el cultivo narcisista *online* se erige como firmamento de la fama basada en el reconocimiento a golpe de *likes* y de *followers*. El "insignificante insignificado", como diría Raoul Vaneigem, hace de su vida privada su conquista. La celebridad costumbrista de las redes sociales ofrece un proceso de singularización extremo: cada individuo quiere sobresalir con relación a los demás, pero cuanto más lo intenta, más se parece a la masa. De hecho, es el algoritmo el que reorganiza la masa virtual en función de los gustos recurrentes de la gente, de sus patrones de comportamiento y de sus modos de aparecer. Cuando en *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film La sociedad del espectáculo* Debord dice que "los espectadores no encuentran lo que desean, sino que desean lo que encuentran", se puede pensar en estos algoritmos que gestionan nuestro deseo a la carta con su sistema de recomendaciones y su estructuración de lo que debe aparecer en cada interfaz de cada usuario para que el deseo no culmine, es decir, no ceda.

EL EJERCICIO DEL PODER, UNA MEDIACIÓN SIN FIN

El espectáculo es la forma más eficaz de la gestión del poder público, ya lo describía La Boétie en *El discurso de la servidumbre voluntaria* (1576), en el que explicaba cómo a lo largo de la historia los tiranos han comprado la servidumbre del pueblo a través de la administración del ocio público. El *Panem et circenses* de toda la vida. Debord en *La*

2. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1973).

sociedad del espectáculo habla de un doble poder del espectáculo: el concentrado y el difuso. El primero pertenece al capitalismo burocrático, así como a la personalidad dictatorial, el segundo al capitalismo de la abundancia de las mercancías para un público asalariado. Esa abundancia es precaria e insatisfactoria, en el sentido de que hace consciente al consumidor de que solo está gozando de un destello de todo lo que podría llegar a consumir. En resumidas cuentas, lo que Debord pone encima de la mesa es el "reino autocrático de la economía de mercado y su estatus de soberanía irresponsable, junto a las nuevas técnicas de gobierno que acompañan a este reino".[3]

Debord, en *Comentarios a la sociedad del espectáculo* (1988), volviendo sobre sus propios pasos, acuña una nueva visión del poder; se trata de lo espectacular integrado que, según él, vive del presente perpetuo, de la incesante renovación tecnológica, de la fusión público-privada en lo económico, de la falsedad sin réplica y del secreto generalizado. Esta gestión del poder sería una síntesis del poder concentrado y del difuso y, hoy en día, halla en las tecnologías digitales conectadas su mayor aliado, su panóptico de Bentham para un mundo feliz. Desde la Internet de las cosas hasta las redes sociales, pasando por la Internet de las plataformas (Amazon, Google), esta tecnología basada en los algoritmos y el autoaprendizaje de las máquinas (*machine learning*) se está usando de forma totalitaria para controlar y predecir. En esta simple ecuación ("controlar y predecir") que enraíza en la propia historia del capitalismo, encontramos gestos como la incidencia en los patrones de consumo a nivel de mercado de nichos, la manipulación del voto electoral, la gestión del odio público, o la inoculación de estados de ánimo concretos a la gente. Por eso autores como Franco "Bifo" Berardi hablan de que asistimos a una auténtica colonización psíquica. Se trata, por lo tanto, de un poder de baja intensidad (un despotismo *soft* o democrático, hablando con Tocqueville), pero de muy gran alcance (llega hasta lo más mínimo, al nivel individual, pero

3. Guy Debord, *Comentarios a La sociedad del espectáculo* (1988).

alcanza la gran masa de gente conectada). Es un poder omnímodo, con pocas zonas muertas o autónomas, dentro de una realidad fundada por la tecnología digital y en red.[4] En *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Debord dice que la vigilancia podría ser más peligrosa, puesto que no se tienen las herramientas ni la inteligencia suficiente para analizar el interés de la masa de informaciones que los medios generan. La inteligencia artificial, los algoritmos y la minería de datos (*data tracking* o *data mining*) han venido a suplir estas carencias. El libro *La sociedad del espectáculo* está escrito en un mundo prealgorítmico, esto es, en un mundo que aún contempla como necesario el relato de un contrato social. El "universo algorítmico", en cambio, se sitúa en un escenario post-social y posthumano, en lo que Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro podrían llamar un "nosotros sin mundo"[5] o, llevándolo a un extremo, un otro-mundo sin nosotros, sin tiempo, sin devenir, un mundo *on-off*.

EL TIEMPO: YA TODO SE COMPRENDE

Debord tiene una relación con el tiempo filosófica y política, pero también literaria. Desde *Aullidos en favor de Sade* hasta *In girum imus nocte et consumimur igni*, su escritura canta y lamenta, a la vez, el paso del tiempo.[6] Él entendió que la energía del grupo de los situacionistas era indisociable de su juventud, y que parte del proyecto revolucionario

4. Para adentrarse un poco más en este contexto, leer las últimas publicaciones de las investigadoras Shoshana Zuboff (*Capitalismo de la vigilancia*), Cathy O'Neil (*Armas de destrucción matemática*) o Virginia Eubanks (*Automating Inequality: How High-Tech Tools Profile, Police and Punish the Poor*).

5. Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, *¿Hay mundo por venir?*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.

6. *Aullidos en favor de Sade* termina con: "Después de todas las respuestas a destiempo, y la juventud que se vuelve vieja, la noche cae de muy alto. (...) Vivimos como niños perdidos nuestras aventuras incompletas".

tenía que ver con esto. En *In girum imus nocte et consumimur igni* se adueñó del palíndromo latín "Giramos en la noche y somos consumidos por el fuego", también conocido como el verso del diablo, para hablar de nuestro carácter transitorio, en un texto de espíritu barroco, manriqueño, en el que el autor sentencia que todo tiene su tiempo y que todo pasa. En un tono dantesco ("Nel mezzo del cammin di nostra vita"),[7] Debord se despide de su juventud perdida.

Más allá de estas apreciaciones de tinte melancólico (e incluso etílico) sobre el tiempo cronológico, a Debord lo que le interesa analizar es el tiempo de producción, lo que nombra como el tiempo-mercancía: "una acumulación infinita de intervalos equivalentes",[8] cronometrados por la máquina capitalista, un tiempo irreversible, consumible, pseudocíclico. Es irreversible desde una perspectiva económica porque se basa en la expropiación del tiempo propio en la medida en que se acumula el tiempo invertido en el consumo y el espectáculo. Pero también es pseudocíclico porque se basa en la repetición (día-noche, trabajo-descanso) y en la mínima diferencia, es decir, en las pequeñas variaciones sobre lo que siempre ha sido igual, en la incorporación de nuevas mercancías o nuevas micro-experiencias dentro de lo similar que ofrece el consumo de imágenes o del tiempo de ocio.

Esta concepción del tiempo de Debord se ha actualizado bajo lo que podríamos llamar tiempo cronoscópico, el tiempo que rige nuestra cultura de la pantalla y de las redes sociales. Es, literalmente, la "imagen del consumo del tiempo en toda su extensión", la culminación de esta reveladora descripción que hace Debord sobre la relación entre capitalismo espectacular y tiempo. El tiempo cronoscópico es el tiempo puntillista, cuantificado, veloz y global que nos brinda la tecnología digital móvil conectada, sobre todo aquella que tiene que

7. Así empieza *La Divina comedia* y así rezuma Debord en *In girum imus nocte et consumimur igni*: "En la mitad del camino de la verdadera vida estábamos rodeados por una oscura melancolía, expresada por tantas frases burlonas y tristes en el bar de la juventud perdida".
8. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

ver con la traducción de la información a métricas concretas, es decir, con la industria de los datos. Desde este punto de vista, el tiempo es una estadística donde su valor lo da la posición de su partícula mínima (dato), pero sobre todo su velocidad y la interpretación que se da de ella (cruce de datos), junto a su salida económica. Este escenario ha hecho del tiempo del ocio un momento de producción económica, en el sentido de que al comunicar todo lo que nos pasa o lo que no nos pasa cuando no hacemos nada, lo que estamos es alimentando esta industria global de los datos, el auténtico poema del diablo al que le ofrecemos fáusticamente nuestra alma a cambio de conexión y una seudo-comunidad, tan efímera como el algoritmo decida. El tiempo histórico, entonces, es el resultado del tiempo de la producción económica, el tiempo del dato.

Debord ve en las sociedades agrarias antiguas un tiempo cíclico muy diferente al carácter ilusorio del tiempo espectacular pseudocíclico, puesto que en las sociedades antiguas se trataba de un "tiempo de la ilusión inmóvil, realmente vivido". Ya en *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta*, entendió que apropiarse del tiempo de vida y sacarlo del tiempo pseudocíclico de la mercancía y, por lo tanto, del tiempo de la producción, era algo revolucionario. Esta es una de las claves del debate actual sobre la emancipación (a propósito de) la Cuarta Revolución Industrial: cómo establecer nuevas políticas del tiempo. La posibilidad de que desaparezcan, tanto del ámbito de la representación como de nuestra cotidianidad, aquellos campos que ofrecen una forma alternativa del tiempo (basado en lo manual, artesanal, lo natural, la lentitud, lo cíclico real)[9] es una fisura civilizatoria. El tiempo digital conectado genera el mito de la velocidad, de lo instantáneo, de lo omnidireccional, pero también de

9. "Mientras la producción agraria siga siendo el trabajo principal, el tiempo cíclico que permanece presente en el fondo de la sociedad alimenta las fuerzas coaligadas de la *tradición*, que van a frenar el movimiento. Pero el tiempo irreversible de la economía burguesa extirpa esas supervivencias en toda la extensión del mundo", *La sociedad del espectáculo*.

lo indistinto, de lo aleatorio o casual, de la falta de consecuencias. ¿Cómo explicar entonces cualquier cambio? ¿El cambio climático?¿Lo que falta o no está? ¿Lo precario de los cuerpos y de los tiempos de vida? El tiempo conectado nos desconecta, literalmente, del tiempo, y esa intuición ya está en Debord cuando alerta sobre el hecho de que el capitalismo genera una historia universal basada en un tiempo irreversible unificado mundialmente.

CAMBIO Y CORTO

Sin querer plantear un cierre solucionista, lo que sí es evidente es que hay que recurrir a otra política del tiempo, a otros medios, o, como diría Debord, "poseer la comunidad del diálogo y el juego".[10] Si en *La sociedad del espectáculo* Debord usa el *détournement* para evidenciar y, en cierto modo, hacer estallar el poso ideológico del espectáculo, lo que ahora debemos preguntarnos es no solo aquello de por qué seguir confiando en las imágenes, sino por qué seguir hablando de imágenes si vivimos en un mundo donde parece que lo han ocupado todo y donde lo virtual se ha impuesto como el lugar principal para los intercambios simbólico-afectivos. Las imágenes piden ser leídas de nuevo, que generemos un nuevo contexto para su legibilidad, tanto las imágenes locas (no sedimentadas aún) del presente como las imágenes mudas del pasado (ni recordadas ni olvidadas todavía). La tarea que inició Debord está inconclusa. Aún queda mucho por hacer en el camino del ensayo sobre las imágenes y a través de ellas. El tiempo del ensayo es el tiempo vivo de la relación, el tiempo pausado de la digestión, es todo lo que hay entre un extremo y el otro, entre el sí y el no, es el espacio del diálogo, del análisis, de la autopsia visual, del remontaje, del todo está por montar, por redecir. Este análisis también se tiene que aplicar al mundo informatizado de los datos. Es desde este faro con vistas a

10. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

la tormenta donde se puede decidir que la mejor manera de crear una política del tiempo alternativa es rehaciendo el contrato social en el mundo, a partir de la insatisfacción y la indignación, en los márgenes del cerco algorítmico, esta soft-totalitaria sociedad del espectáculo donde somos succionados y transformados a diario en pro de la salud económica de las grandes plataformas digitales, fuente inagotable de nuestra felicidad remota.

GUY DEBORD CONTRA EL CINE
CRONOLOGÍA
POR MANUEL ASÍN

Guy Debord *se decía* cineasta. En la breve biografía publicada para el estreno de su película *La sociedad del espectáculo* (1974), se presenta de ese modo –"se disant cinéaste"–, subrayando la distancia entre lo que dicha actividad quería decir en su caso y los desempeños que se consideran normales en ese tipo de trabajo.

Como se verá, la vida de Debord estuvo marcada por el cine y por la voluntad de negarlo de todas las maneras. Su primera acción pública fue la proyección de una película sin imágenes, y la última privar al mundo de la posibilidad de ver sus películas, cosa que realmente ocurrió durante sus últimos diez años de vida. También la obra a la que ha quedado más duraderamente asociado, *La sociedad del espectáculo*, antes de llegar a ser un libro fue un proyecto de película "de un género nuevo".

Lo que sigue son datos de la biografía de Debord, reunidos según un corte cronológico que toma el cine como referencia central en su actividad. Han sido extraídos de la obra completa y de la correspondencia del autor, así como de los libros *Off-Screen Cinema: Isidore Isou*

and the Lettrist Avant-Garde (Kaira M. Cabañas, 2014) y *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo* (Nicole Brenez, 2019). Con ello se pretende poner en contexto algo tan cuidadosamente calculado por Debord como fue la publicación en libro de los guiones de sus películas.

*

31 de marzo de 1945

Paulette Rossi, madre de Guy Debord, se casa con el notario de Niza Charles Labaste. La pareja se instala junto con sus hijos e hijastros (cuatro en total) en una casa de Cannes. Guy Debord había nacido en París trece años antes.

20 de septiembre de 1946

Primera edición del Festival Internacional de Cine de Cannes.

Abril de 1951

Una fotografía muestra a Debord en una calle de Cannes, junto a una pintada en la que se lee: "Isou". Al dorso, dedicatoria de Debord al fundador del letrismo, Isidore Isou (1925-2008). El letrismo era en ese momento, tras la Segunda Guerra Mundial, el movimiento que aglutinaba buena parte de las energías de la vanguardia francesa. Su nombre derivaba de un primer interés de su fundador por la crítica de la poesía moderna, lastrada en su opinión por una dependencia de las palabras y los conceptos. El letrismo pretende convertir las articulaciones vocales mínimas, ya no las palabras, en el material de base de un nuevo tipo de poesía, que tiende a la glosolalia. Enseguida hará extensiva una reducción semejante al resto de artes, entre ellas el cine, del que los letristas investigarán exhaustivamente a lo largo de dos intensos años los componentes elementales del dispositivo: fotograma, banda de imagen y banda de sonido, pantalla, sala, comentario, crítica. Precisamente,

el encuentro con Debord se producía cuando Isou acababa de llegar a Cannes para mostrar su primera película –*Traité de bave et d'éternité* [Tratado de baba y eternidad]–, que sería la última pero cuya investigación continuarían otros letristas: Maurice Lemaître (*Le film est déjà commencé ?*, 1951), Gil J Wolman (*L'Anticoncept*, 1951), François Dufrêne (*Tambours du jugement premier*, 1952) o el propio Debord (*Aullidos en favor de Sade*, 1952).

20 de abril de 1951

Cannes, Sala "Vox". Primera proyección del *Traité de bave et d'éternité.* Al principio, el siguiente cartel: "Queridos espectadores: están a punto de ver una película 'discrepante'. Ninguna reclamación será admitida a la salida. La dirección". Por "discrepante", Isou entendía una completa separación de la banda de sonido y la banda de imagen en la película. Así, hacia el minuto diez, sobre imágenes que no se relacionaban narrativamente con el texto –tomas de la vida cotidiana de Isou, en Saint-Germain-des-Prés–, se escuchaba: "Quiero separar el oído de su amo cinematográfico, el ojo". Y era eso lo que estaba a punto de ocurrir. Transcurrido aproximadamente un tercio de la sesión, las imágenes dejaron de desfilar en la pantalla, mientras la banda de sonido continuaba siendo emitida hasta el final. No se trataba de una avería.

23 de mayo de 1951

En realidad, en Cannes, Isou ni siquiera había acabado la banda de imagen de la película, que terminaría justo a tiempo para su primera proyección completa en el cineclub del Musée de l'Homme de París. A las imágenes del propio Isou paseando por el Boulevard Saint-Germain, se añadían ahora extensas secuencias documentales de las que el autor se había apropiado en los cubos de basura de los Servicios Cinematográficos del Ministerio del Ejército.

11 de febrero de 1952

Cineclub del Musée de l'Homme de París. Estreno de *L'Anticoncept*, de

Gil J Wolman, primer largometraje letrista sin imágenes fotográficas, compuesto apenas por fotogramas negros y por otros con un círculo blanco impreso, pensados para ser proyectados sobre un globo de helio de unos dos metros de diámetro. El efecto era el de una esfera blanca que parpadeaba sobre el público, encendiéndose y apagándose e iluminando o dejando a oscuras la sala. Wolman: "Los espectadores que cerraban los ojos percibían el movimiento a través de los párpados. Ni siquiera aquellos que le daban la espalda podían escapar, el movimiento *se hacía cuerpo en la sala*". En palabras de su amigo Guy Debord, una obra "más ofensiva (...) que las imágenes de Eisenstein, que aterrorizaron a Europa durante tanto tiempo".

Sin fecha

Debord diseña un póster para *L'Anticoncept*, consistente en una página de atlas del estuario de Forth, cerca de Edimburgo, con el eje norte-sur invertido e intervenida con un discreto collage. La idea de relacionar la película de Wolman con un mapa resulta natural si tenemos en cuenta su soporte de proyección, un globo. Es curiosa la recurrencia de las imágenes aéreas en las películas de Debord: globos meteorológicos como el de *L'Anticoncept* a menudo fueron utilizados con fines militares en esa época, por ejemplo en la Guerra de Corea (1950-1953), para recoger información visual o sonora a gran altura; en este sentido, las tomas cenitales de las películas de Debord, tan abundantes desde *Crítica de la separación* (1961), adquieren también una innegable connotación militar.

23 de abril al 10 de mayo de 1952

Quinto Festival de Cannes. Un grupo de letristas, entre los que se encuentran Isou, Wolman y Debord, interrumpen sistemáticamente las sesiones de la competición oficial, provocan altercados, realizan pintadas que dicen "El cine está muerto", y reparten un panfleto titulado "Se acabó el cine francés", en el que, entre otras cosas, se lee: "pretendemos superar estos ridículos concursos de subproductos entre

pequeños comerciantes analfabetos o destinados a serlo. Nuestra mera presencia aquí los hace morir".

Abril de 1952

Isidore Isou publica un nuevo *tratado*, esta vez en forma de texto, titulado "Estéthique du cinéma", aparecido en el primer número –"especial sobre cine"– de la revista *Ion*. "Marc-Gilbert Guillaumin [Marc'O] y Guy-Ernest Debord (...) habían planeado hablar con el director de un cineclub que había mostrado una serie de películas de nuestro grupo, para anunciar una creación todavía más sensacional. El título ya estaba decidido: *Aullidos en favor de Sade*. Iban a enviar invitaciones, hacer carteles y llamar a periodistas. Entonces, iban a llevar las latas de otra película, para que el director del cineclub no sospechara (...) En el momento en que iba a empezar la proyección, Guy-Ernest Debord debía subir a escena para pronunciar algunas palabras introductorias. Habría dicho simplemente: No hay film. El cine ha muerto. Ya no puede haber films. Si ustedes quieren, pasemos al debate".

30 de junio de 1952

Primera proyección de *Aullidos en favor de Sade* en el cineclub del Musée de l'Homme de París. Pese a lo anunciado por Isou, se trata efectivamente de una película, solo que esta no tiene imágenes: la pantalla permanece en blanco cuando hay palabras y negra cuando no, y el silencio va en aumento hasta un último plano secuencia negro y mudo de veinticuatro minutos. Las protestas se suceden desde el inicio, incluso por parte de los letristas, lo que lleva a que la proyección sea detenida. Tres días después, Isou escribe a Debord: "Tu película está mal hecha. Cosas así nos hacen perder temporalmente lo que ha sido logrado. (Cauliez [director del cineclub] interrumpió la proyección a mitad. Wolman al menos logró proyectar su película entera. Lemaître había pagado por verla, etc.)".

13 de octubre de 1952
Segunda proyección, esta vez completa, de *Aullidos en favor de Sade*, en el cineclub del Barrio Latino. La sala está repleta de simpatizantes de Debord encargados de asegurar que la proyección pueda desarrollarse íntegra, pese a que de nuevo las protestas se suceden desde el inicio. Debord: "El espectáculo es permanente. (...) Hemos salido del cine. El escándalo era más que legítimo. Jamás daré explicaciones. (...) Las condiciones específicas del cine permitían interrumpir la anécdota por masas de silencio vacío".

29 de octubre de 1952
Hotel Ritz, París. Conferencia de prensa de Charles Chaplin para el estreno francés de su película *Candilejas* (*Limelight*, 1952). Serge Berna y Guy Debord tratan de acceder por la cocina del hotel, pero son detenidos. Gil J Wolman y Jean-Louis Brau logran entrar a la sala y distribuyen octavillas. Se trata del primer texto firmado por la Internacional Letrista, una escisión formada por los cuatro promotores del altercado: "Eres, Chaplin, el estafador de los sentimientos (...) fascista larvado, gana mucho dinero, sé mundano (...) muérete pronto, te haremos un entierro de primera clase. Esperamos que tu última película sea de verdad la última (...) Go home, Mister Chaplin".

1° de noviembre de 1952
Isou, Lemaître y Gabriel Pomerand publican en *Combat* una carta en la que se desvinculan de la acción de los cuatro alborotadores y respaldan a Chaplin. Berna, Brau, Wolman y Debord rompen definitivamente con el movimiento publicando una respuesta en la que desacreditan a los letristas. Al mes siguiente, Debord escribe, en el primer número de la recién fundada *L'International Lettriste*, el artículo "Muerte de un viajante", en el que se despide de Isou.

Mayo de 1956
"Modo de empleo del desvío" [Mode d'emploi du détournement],

aparecido en la revista *Les Lèvres nus*, número 8, firmado por Debord y Wolman: "Es evidentemente en el ámbito cinematográfico donde el desvío puede alcanzar su mayor eficacia y, sin duda, para aquellos a quienes les preocupe la cosa, su mayor belleza (...) Digamos que *El nacimiento de una nación*, de Griffith, es una de las películas más importantes de la historia del cine por la masa de aportes novedosos que representa. Por otra parte, es una película racista: no merece en absoluto, pues, ser proyectada en su forma actual. Pero su prohibición pura y simple podría pasar por lamentable en el dominio, secundario pero susceptible de un mejor uso, del cine. Es mucho mejor desviarla en su conjunto, sin ni siquiera tener que tocar su montaje, con ayuda de una banda sonora que hiciera una poderosa denuncia de los horrores de la guerra imperialista y de las actividades del Ku-Klux-Klan, que, como es sabido, continúan hoy en los Estados Unidos. Un desvío como este, muy moderado, no sería en resumen sino el equivalente moral de las restauraciones de pinturas antiguas en los museos. Pero la mayor parte de las películas no merecen más que ser desmembradas para componer otras obras".

28 de julio de 1957
Fundación de la Internacional Situacionista (I.S.) en Cosio d'Arroscia, Italia, como fusión de varios movimientos de vanguardia de distintos países, entre los que se encontraba el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista, el Comité Psicogeográfico de Londres y la Internacional Letrista.

15 de octubre de 1957
"Observaciones sobre el concepto de arte experimental" [Remarques sur le concept d'art expérimental], texto de Debord pensado para circular de forma limitada entre los miembros de la I.S. "Una especie de señal de la cruz, una fórmula mecánica como el rezo concilia lo Experimental a sus fieles (siendo puras sus *intenciones*, el paraíso experimental está garantizado). Por postulado, lo experimental no puede producir más que lo imprevisto. De manera que nuestra inteligencia está errada

cuando la observación de los cuadros en cuestión nos muestra claramente cuánto se parece al resto de la pintura actual, y cuánto se parecen entre ellos (...) Cuando [Asger] Jorn propone un comportamiento experimental, implica justamente que todos los caracteres de la experiencia desinteresada pueden ser transportados a la vida cotidiana e introducir en ella resultados inmediatamente imprevisibles (compárese con la *deriva*). Somos, pues, de la opinión de llevar la actitud experimental tan lejos como sea posible, en todos los dominios".

Junio de 1958

"Con y contra el cine" [Avec et contre le cinéma]; artículo sin firma publicado en el número 1 de la revista *Internationale Situationniste*. "El cine es el arte central de nuestra sociedad (...) El cine se presenta (...) como un sustituto pasivo de la actividad artística unitaria que es posible ahora. Aporta potencias inéditas a la fuerza reaccionaria usada por el *espectáculo* sin participación. No tememos decir que *vivimos* en el mundo que conocemos por el hecho de que nos encontramos sin libertad en el centro del miserable espectáculo 'del que hacemos parte integrante'. La vida no es eso, y los espectadores no están aún en el mundo."

Diciembre de 1958

Copenhague. Edición, en colaboración con el pintor danés y miembro de la I.S. Asger Jorn, de las *Memorias* de Guy Debord, compuestas enteramente, en su parte textual, "por citas muy variadas, sin contar una sola frase, ni siquiera breve", de su autor.

6 de abril de 1959

Siete años después de su primera película, Debord vuelve al cine con *Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta*, producida por la Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni, fundada a estos efectos por Asger Jorn. El nombre de la productora –que también lo sería del siguiente cortometraje, *Crítica de la separación* (1961)– indica cierto carácter ejemplarizante con respecto a lo que

una práctica experimental en arte significaba para sus autores. Ambas películas contienen secuencias iniciales que registran, de manera tan directa como ofensiva, la vida cotidiana de Debord y su círculo. Las secuencias están rodadas, según su autor, "en el estilo del documental de arte", como el que por aquel entonces practicaba con éxito uno de los objetivos recurrentes de la I.S., Alain Resnais (*Van Gogh*, 1948; *Gauguin*, 1950, *Guernica*, 1950). Sustituir el análisis de los cuadros de dichos pintores por escenas de la vida de los situacionistas resulta expresivo de lo que estos últimos entendían por *superación del arte*.

Febrero de 1961
"Pour un jugement révolutionnaire de l'art" [Por un juicio revolucionario del arte], artículo de Guy Debord en respuesta a una crítica, más o menos positiva, de S. Chatel a *À bout de souffle* [*Sin aliento* o *Al final de la escapada*, 1960], primer largometraje de Jean-Luc Godard. "Chatel encuentra (...) 'un valor de ejemplo' en favor de una tesis que considera que una modificación de las 'formas presentes de cultura' depende de la producción de obras que aportarían a la gente 'una representación de su propia existencia'. (...) La revolución no es 'mostrar' la vida a la gente, sino hacerla vivir."

Agosto de 1964
Publicación, de nuevo a cargo de Asger Jorn en su recién inaugurado Institut Scandinave de Vandalisme Comparé [Instituto escandinavo de vandalismo comparado], de *Contre le cinéma* [Contra el cine], libro que reúne los guiones de las tres películas realizadas hasta la fecha por Debord. En él se anuncian los títulos de varias obras de su autor que podrán verse "próximanente en las pantallas": *Préface à une nouvelle théorie du mouvement révolutionnaire* [Prefacio a una nueva teoría del movimiento revolucionario], que luego se convertiría en *La sociedad del espectáculo*; *Éloge de ce que nous avons aimé dans les images d'une époque* [Elogio de lo que amábamos en las imágenes de una época] y *Portrait d'Ivan Chtcheglov* [Retrato de Ivan Chtcheglov], que luego se

refundirían en *In girum imus nocte et consumimur igni*; y un proyecto de película que, a diferencia de los anteriores, no sería realizado: *Les aspects ludiques manifestes et latents dans la Fronde* [Los aspectos lúdicos manifiestos y latentes en la Fronda].

Marzo de 1966
"De l'aliénation. Examen de plusieurs aspects concrets. Le rôle de Godard" [De la alienación. Examen de varios aspectos concretos. El rol de Godard], artículo sin firma publicado en el número 10 de la revista *Internationale Situationniste*.

14 de noviembre de 1967
Primera edición del libro *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord.

Septiembre de 1969
"Le cinéma et la révolution" [El cine y la revolución], artículo de Debord publicado en el número 12 de la revista *Internationale Situationniste*.

Octubre de 1973
Constitución, a cargo del editor Gérard Lebovici, de la sociedad Simar Films, que produciría las tres últimas películas de Guy Debord: *La sociedad del espectáculo, Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film La sociedad del espectáculo*, e *In girum imus nocte et consumimur igni*. Lebovici se había convertido en el editor de Debord unos años antes, a través de su sello Champ Libre, donde había publicado la segunda edición (en 1971) de *La sociedad del espectáculo*.

1° de mayo de 1974
Estreno en el cine Studio Gît-le-Coeur, en el sexto *arrondissement* de París, de *La sociedad del espectáculo*, enteramente compuesta de extractos del libro leídos por su autor, así como por numerosos fragmentos de películas desviadas de sus originales. En el folleto que la

productora Simar Films publicó para la ocasión, se lee: "Que la tentativa revolucionaria de Mayo del 68 ha marcado el cambio de una época, he aquí lo que demuestra el simple hecho de que un libro de teoría subversiva (...) pueda ser llevado a la pantalla por su propio autor, y que exista un productor para financiar tal empresa".

2 de mayo de 1974

Carta de Debord a Gianfranco Sanguinetti: "Te anuncio que el primer día de proyección del *Espectáculo*, ayer, se desarrolló en condiciones totalmente triunfales (...) La mayoría del público estaba constituido por jóvenes obreros y marginales, por quinquis [*loulous*] llegados de sus barrios. Era el 1° de mayo, y la izquierda social-estalinista había prohibido *ella misma* toda manifestación, organizando tan solo un gran mitín fuera de París. (...) La película se convirtió así en la principal manifestación de la ultraizquierda verdaderamente radical ese día. (...) Por otra parte, este público escuchó toda la película en un extraordinario silencio. Exigían silencio incluso a quien abriera un paquete de caramelos. (...) He pensado que hacía veintidós años (...) que no se proyectaba una película mía en París. Entonces, cientos de imbéciles gritaban *en la sala* contra novedades que chocaban a sus pobres costumbres. Ya ves cómo, en esta materia, el método es simple: basta radicalizar aún más la crítica, y esperar que *una generación* sea capaz de comprender aquello haya reemplazado a la otra".

25 de febrero de 1976

Estreno en la sala L'Olympic de un programa doble que reúne *La sociedad del espectáculo* con el cortometraje *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film La sociedad del espectáculo*. El cortometraje que se añadía como posfacio era importante para Debord por ser una muestra de "un género aún desconocido en el cine (...) el discurso abiertamente polémico". La película recopilaba y comentaba, sobre imágenes desviadas de distintas fuentes, las críticas publicadas tras el estreno del anterior largometraje.

Enero de 1977
Comienza en Venecia la producción del largometraje *In girum imus nocte et consumimur igni*: Debord rueda varios planos de los canales, en movimiento, tomados mientras navega. El montaje de la película terminará en marzo de 1978.

Noviembre de 1978
Publicación, en la editorial Champ Libre, de Gérard Lebovici, de las *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978* de Debord, libro que reúne los guiones de sus seis películas, incluida la más reciente, *In girum imus nocte et consumimur igni*, todavía no proyectada públicamente. El libro contenía la siguiente presentación: "En el cine, Debord se ha propuesto siempre no hacer nada de lo que se hacía, y hacer todo lo que nadie hacía. A lo largo de un período de veinticinco años, cada una de sus películas, bien concebidas para agravar su caso, ha confirmado esta detestable ambición. Es sabido que la sociedad ya no cuenta con 'artistas malditos' tras la destrucción del arte mismo, seguida de la promoción de cualquiera con buena voluntad al estatuto de pequeño funcionario de la cultura. Habiendo sido la negatividad menos paladeada en el cine que en ninguna otra parte, quizá nunca habría habido un cineasta maldito si Debord no hubiera hecho películas. El mundo respondió a sus excesos considerándolo como perfectamente insignificante". Y la editorial Gallimard, reeditando esa obra, sobre la que se basa la presente traducción, en 1994.

6 de mayo de 1981
Estreno en París de *In girum imus nocte et consumimur igni*. El tráiler que anuncia la película se reduce al siguiente aviso: "En el momento de crear el mundo supe que un día se haría una cosa tan repulsiva como la película de Guy Debord titulada *In girum imus nocte et consumimur igni*, de manera que preferí no crear el mundo. Dios".

Octubre de 1982
Debord publica en la editorial Champ Libre el volumen *Ordures et*

décombres déballés à la sortie du film In girum imus nocte et consumimur igni par différentes sources autorisées [Basuras y escombros vertidos a la salida de la película *In girum imus nocte et consumimur igni* por diferentes fuentes autorizadas]. Seis años después de *Refutación...*, Debord regresa al género polémico con la recopilación y comentario de las críticas aparecidas a partir de otra película. En proyecciones posteriores de *In girum...*, pedirá que fotocopias "de tamaño bastante grande" de las páginas del libro sean expuestas a la entrada de la sala donde se exhibe la película.

5 de octubre de 1982
Contrato entre Guy Debord y la sociedad Soprofilms, perteneciente a Lebovici, para realizar "estudios e investigaciones" en vista a un proyecto de película titulada *De l'Espagne* [De España], que se propondría "rendir cuenta, de una manera exhaustiva y definitiva, de lo que es el espíritu [*esprit*] mismo de la España moderna, del siglo XV a hoy. Huyendo todo españolismo, se propondría traducir a la pantalla no lo que todos los extranjeros (...) pueden imaginar sobre la cuestión ni tampoco lo que los españoles pueden creer, sino lo que España *es* realmente".

Octubre de 1983
Lebovici adquiere una sala de cine en el Barrio Latino de París, el Studio Cujas, para dedicarla a proyectar ininterrumpidamente cuatro de las películas de Debord. El propio autor se ocupó de la composición de los programas: "Miércoles. Jueves. Viernes. Sábado: *Sobre el pasaje...* (1959). *La sociedad del espectáculo* (1973). Domingo. Lunes. Martes: *Refutación...* (1975). *In girum...* (1978). Así tendremos el orden cronológico, y también el orden *normal* del pase de los cortos antes de los largos. Solo tuvimos que recurrir a la rareza de un cortometraje en 'posfacio' a falta de otros medios de presentarlo. Ahora, todos los que hayan visto *La sociedad...* tendrán la posibilidad –y *tras haber reflexionado*– de ver *Refutación...* cuatro días después. Además, para la visión de cada película, es un equilibrio 'teórico-lírico' mucho más feliz".

5 de marzo de 1984

Asesinato de Gérard Lebovici. En febrero del año siguiente, Debord publica el volumen titulado *Considerations sur L'assasinat de Gérard Lebovici* [Consideraciones sobre el asesinato de Gérard Lebovici], en el que responde a la "distorsión sistemática" en las noticias aparecidas en la prensa sobre su amigo y sobre él mismo, a consecuencia del suceso. "Ha corrido mucha tinta acerca del hecho de que él había comprado una sala en el Barrio Latino para hacer que allí solo se proyectaran mis películas. Se ha encontrado extravagante tal 'regalo'. (...) Gérard Lebovici no se interesaba en absoluto por el dinero. Yo tampoco (...) La inconcebible manera en que los diarios han comentado su asesinato me ha conducido a decidir que ninguna de mis películas será nunca más proyectada en Francia. Esta ausencia será un homenaje más justo." De hecho, las películas de Debord no volverían a ser proyectadas, ni en Francia ni en otro lugar, hasta su muerte. En el "esquema cronológico" que cierra el segundo tomo de su libro *Panegírico*, aparecido póstumamente, en 1997, Debord llama a este acto "*potlach* de destrucción de todo ese cine".

Junio de 1986

Carta de Debord a Jaime Semprún: "Escuchamos a Coltrane casi todas las mañanas, pero el encanto de esta música no hace que me arrepienta de haber proclamado enseguida el firme propósito de no realizar nunca *De España*. Ese título stendhaliano será mi verdadera obra maestra, cumpliendo por fin plenamente mi tendencia más profunda, que estuvo menos visiblemente presente en mis esbozos artísticos precedentes (tendencia bastante negativa, debo decirlo). ¡Y qué bien se adecúa el tema de esta película a la forma necesaria de mi arte! (...) Habré dedicado a España una estatua de vacío, una profunda estatua de nada. ¿Hay homenaje más bello?".

Octubre de 1990

Debord publica, en las Éditions Gérard Lebovici, una edición crítica de *In girum imus nocte et consumimur igni*. La "crítica" que suponía dicha

edición con respecto a la primera, en las *Oeuvres cinématographiques complètes*, hay que buscarla en el hecho de que, estando prohibida por el propio autor su proyección, es ahora en forma de libro como la obra adquiere un nuevo sentido: "En 1978, una película ilustró efectivamente este discurso. Es seguro que tal género de película no tenía su lugar en el cine; igual que hoy se ve que el cine mismo no lo tiene apenas en la sociedad. Las palabras solas, a condición de añadir algunas notas para ayudar a comprenderlas, no serán menos instructivas".

3 al 15 de octubre de 1994
La cineasta Brigitte Cornand realiza para Canal + el mediometraje *Guy Debord, son art et son temps* [Guy Debord, su arte y su tiempo] "bajo la dirección" de Guy Debord. El documental sería emitido unos meses después, el 9 de enero del año siguiente, seguido de *La sociedad del espectáculo* y de *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film La sociedad del espectáculo.*

30 de noviembre de 1994
Guy Debord se suicida en Bellevue-la-Montagne.

AULLIDOS EN FAVOR DE SADE

1952

(Films Lettristes)

voz 1:

La película de Guy-Ernest Debord, *Aullidos en favor de Sade...*

voz 2:

Aullidos en favor de Sade está dedicada a Gil J Wolman.

voz 3:

Artículo 115. Cuando una persona se haya ausentado de su domicilio o su residencia y a lo largo de cuatro años no se hayan tenido noticias de él, las partes interesadas podrán interponer un recurso ante el tribunal de primera instancia, con el objeto de que se declare su ausencia.

voz 1:

El amor no es válido más que en un período prerrevolucionario.

voz 2:

¡No todas te aman, mientes! Las artes comienzan, se amplían y desaparecen

porque hay hombres insatisfechos que rebasan el mundo de las expresiones oficiales y los festivales de su pobreza.

voz 4 (muchacha):

Dime, ¿te acostaste con Françoise?

voz 1:

¡Qué primavera! Esquema para una historia del cine: 1902 – *Viaje a la Luna.* 1920 – *El gabinete del doctor Caligari.* 1924 – *Entreacto.* 1926 – *El acorazado Potemkin.* 1928 – *Un perro andaluz.* 1931 – *Luces de la ciudad.* Nacimiento de Guy-Ernest Debord. 1951 – *Traité de bave et d'éternité.* 1952 – *L'Anticoncept.* – *Aullidos en favor de Sade.*

voz 5:

"En el momento en que iba a empezar la proyección, Guy-Ernest Debord debía subir a escena para pronunciar algunas palabras introductorias. Habría dicho simplemente: No hay film. El cine ha muerto. Ya no puede haber films. Si ustedes quieren, pasemos al debate".

voz 3:

Artículo 516. Todos los bienes son muebles o inmuebles.

voz 2:

Para nunca más estar solo.

voz 1:

Ella es la fealdad y la belleza. Ella es como todo lo que hoy amamos.

voz 2:

Las artes futuras serán perturbaciones de situaciones o no serán nada.

voz 3:

¡En los bares de Saint-Germain-des-Prés!

voz 1:

¿Sabes una cosa? Me gustas mucho.

voz 3:

Un importante comando de letristas, constituido por una treintena de miembros, todos revestidos con ese uniforme mugriento que es su única marca realmente original, desembarcó en la Croisette con el deseo bien establecido de realizar algún escándalo susceptible de llamar la atención sobre ellos.

voz 1:

La felicidad es una idea nueva en Europa.

voz 5:

"No conozco más que las acciones de los hombres, pero estos se sustituyen ante mis ojos unos a otros. A fin de cuentas, solo las obras nos diversifican".

voz 1:

Y sus rebeliones se convertían en conformismos.

voz 3:

Artículo 488. La mayoría de edad se alcanza a los veintiún años cumplidos; a esa edad uno es capaz de realizar todos los actos de la vida civil.

SILENCIO DE DOS MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 4 (muchacha):

Siempre encontraba su memoria, en un deslumbramiento quemado por todos los fuegos artificiales de sodio al contacto con el agua.

voz 1:

Bien sabía él que nada quedaría de esos gestos en una ciudad que gira con la Tierra, y la Tierra gira en su galaxia, que es una parte bastante poco considerable de un islote que huye al infinito fuera de nosotros mismos.

voz 2:

Todo lo negro, con los ojos cerrados sobre el exceso del desastre.

SILENCIO DE DOS MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 1:

Hay que hacer una ciencia de las situaciones que tomará elementos de la psicología, de las estadísticas, del urbanismo y de la moral. Estos elementos deberán tomar parte en un objetivo absolutamente nuevo: una creación consciente de situaciones.

SILENCIO DE TREINTA SEGUNDOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 1:

Algunas líneas de un diario en 1950: "Una joven estrella de la radio se arroja al Isère. Grenoble. La pequeña Madeleine Reineri, de doce años y medio, que con el seudónimo de Pirouette animaba el programa radiofónico de Beaux Jeudis, en Alpes-Grenoble, se arrojó al Isère, el viernes a la tarde, tras haber dejado la mochila en la ribera".

voz 2:

Querida hermanita, no estamos muy presentables. El Isère y la miseria continúan. No tenemos poderes.

SILENCIO DE UN MINUTO TREINTA SEGUNDOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 4 (muchacha):

Pero no se habla de Sade en esta película.

voz 1:

El frío de los espacios interestelares, de los miles de grados por debajo del punto de congelación o del cero absoluto de Fahrenheit, centígrado o Réaumur; los primeros indicios del cercano amanecer. El rápido pasaje de Jacques Vaché en el cielo de la guerra, lo que, según todos los informes, hay en él de extraordinariamente apremiante, esa prisa catastrófica que hace que él mismo se aniquile; los latigazos de carretero de Arthur Cravan, sepultado a su vez a esa hora en la bahía de México...

voz 3:

Artículo 1793. Cuando un arquitecto o un empresario se encarga de la construcción a tanto alzado de un edificio, según un plano establecido y convenido con el propietario del suelo, no puede solicitar ningún aumento de precio, ni bajo el pretexto de aumento de la mano de obra o de los materiales, ni bajo el de cambios o aumentos hechos sobre ese plano, si esos cambios o aumentos no fueron autorizados por escrito, y convenido el precio con el propietario.

voz 2:

La perfección del suicidio está en el equívoco.

SILENCIO DE CINCO MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 2:

¿Qué es el amor único?

voz 3:

Solo responderé en presencia de mi abogado.

SILENCIO DE UN MINUTO, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 1:

El orden reina y no gobierna.

SILENCIO DE DOS MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 2:

La primera maravilla es presentarse ante ella sin saber hablarle. Las manos prisioneras no se mueven más rápido que los caballos de carrera filmados en cámara lenta, para tocar su boca y sus senos; con toda inocencia, las cuerdas se convierten en agua, y rodamos juntos hacia el día.

voz 4 (muchacha):

 París era muy agradable a causa de la huelga de transportes.

voz 2:

A Jack el Destripador nunca lo agarraron.

voz 4 (muchacha):

Qué divertido el teléfono.

voz 2:

Como decía Madame de Ségur, qué amor-desafío.

voz 4 (muchacha):

Voy a contarles historias de mi tierra que dan mucho miedo, pero hay que contarlas de noche para tener miedo.

voz 2:

Mi querida Ivich, los barrios chinos desgraciadamente no son tantos

como cree. Usted tiene quince años. Un día, los colores más llamativos dejarán de usarse.

voz 4 (muchacha):

A usted ya lo conocía.

voz 2:

La deriva de los continentes lo aleja todos los días. El bosque virgen no lo es tanto como usted.

voz 4 (muchacha):

Guy, un minuto más y es mañana.

voz 2:

Muerte al amanecer. Se acuerda. Es eso. Para nosotros, nadie era suficiente. De todos modos... El granizo sobre los estandartes de vidrio. Será recordado este planeta.

SILENCIO DE CUATRO MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 2:

¡Y verán que más tarde serán famosos! Nunca aceptaré la existencia, escandalosa y apenas creíble, de una policía. Se elevaron varias catedrales a la memoria de Serge Berna. El amor no es válido más que en un período prerrevolucionario. Hice esta película cuando todavía era tiempo de hablar de eso. Jean-Isidore, para salir de esa muchedumbre provisional. En la plaza Gabriel-Pomerand, cuando hayamos envejecido. Los pequeños fumistas eran todos futuras glorias para los programas de las escuelas y los colegios.

SILENCIO DE TRES MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 2:

Todavía hay mucha gente a quien la palabra moral no hace ni reír ni gritar.

voz 3:

Artículo 489. La persona mayor que se encuentre en un estado habitual de imbecilidad, de demencia o de furor debe ser inhabilitada aunque ese estado presente intervalos lúcidos.

voz 2:

Muy cerca, muy suave, me pierdo en los archipiélagos huecos del lenguaje. Te aplasto, abierta como un grito, qué fácil. Es un río muy cálido. Es un mar de aceite. Es un incendio forestal.

voz 1:

¡Eso es cine!

voz 3:

La policía parisina ha incorporado 30.000 porras.

SILENCIO DE CUATRO MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 2:

"Los mundos poéticos se cierran y se olvidan en sí mismos". En medio de la noche, los marinos hacen la guerra, y los barcos en las botellas son para ti, que tanto te habían gustado. Te echabas en la playa como en las manos más amorosas que la lluvia, el viento y el trueno ponen todas las noches bajo tu vestido. La vida es bella durante el verano en Cannes. La violación, que está prohibida, se banaliza en nuestros recuerdos. "Cuando estábamos en el Shenandoah". Sí. Claro está.

voz 1:

Y el encallamiento de esos rostros que fueron los estallidos del deseo,

como la tinta sobre una pared, que fueron estrellas locas. Que el gin, el ron y el orujo corran como la Grande Armée. Esto para el elogio fúnebre. Pero toda esa gente era vulgar.

SILENCIO DE CINCO MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 1:

Nos libramos de una buena.

voz 2:

Lo mejor está por venir. La muerte sería un bife tártaro, y el cabello mojado en la playa demasiado caliente que es nuestro silencio.

voz 1:

¡Pero es judío!

voz 2:

Estábamos dispuestos a hacer saltar todos los puentes, pero faltaban los puentes.

SILENCIO DE CUATRO MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 1:

La pequeña Madeleine Reineri, de doce años y medio, que con el seudónimo de Pirouette animaba el programa radiofónico de Beaux Jeudis, en Alpes-Grenoble, se arrojó al Isère.

voz 2:

Mademoiselle Reineri en el barrio de Europa, usted siempre tiene su cara sorprendida y ese cuerpo, la mejor de las tierras prometidas. Los diálogos, como el neón, repiten sus verdades definitivas.

voz 1:

Te amo.

voz 4 (muchacha):

Debe ser terrible morir.

voz 1:

Hasta pronto.

voz 4 (muchacha):

Bebes demasiado.

voz 1:

¿Qué son los amores infantiles?

voz 4 (muchacha):

No te comprendo.

voz 1:

Lo sabía. En otra época lo lamenté mucho.

voz 4 (muchacha):

¿Quieres una naranja?

voz 1:

Los bellos desgarramientos de las islas volcánicas.

voz 4 (muchacha):

Antaño.

voz 1:

No tengo nada más que decirte.

voz 2:

Después de todas las respuestas a destiempo, y la juventud que se vuelve vieja, la noche cae de muy alto.

SILENCIO DE TRES MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

voz 2:

Vivimos como niños perdidos[1] nuestras aventuras incompletas.

SILENCIO DE VEINTICUATRO MINUTOS, DURANTE EL CUAL LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

1. *Enfants perdus*. Soldados enviados en avanzadilla para una acción arriesgada, peligrosa. Una posible traducción sería "carne de cañón", pero se ha preferido mantener la literalidad para no emborronar esta expresión, muy querida de Debord, como se verá en las páginas que siguen. [N. del E.]

SOBRE EL PASAJE DE ALGUNAS PERSONAS A TRAVÉS DE UNA UNIDAD DE TIEMPO BASTANTE CORTA

1959

(Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni)

voz 1 (speaker):

Este barrio fue hecho para la dignidad desdichada de la pequeña burguesía, para los empleos honorables y el turismo intelectual. La población sedentaria de los pisos estaba a resguardo de las influencias de la calle. Este barrio siguió siendo el mismo. Era el entorno extranjero de nuestra historia. Aquí se disponía en actos la duda sistemática respecto de todas las diversiones y trabajos de una sociedad, una crítica global de su idea de la felicidad.

Esta gente también despreciaba la supuesta profundidad subjetiva. No se interesaban en otra cosa que no fuera una expresión suficiente de ellos mismos, concretamente.

voz 2:

Los seres humanos no son plenamente

Fachadas de edificios en el barrio Saint-Germain-des-Prés.

(subtítulo: París, 1952.)

Pasan algunos jóvenes.

Una fotografía de dos parejas tomando vino a la mesa de un bar es estudiada por la cámara, en el estilo del film de arte.
Händel: Tema ceremonioso de las aventuras.

conscientes de su vida real... la mayoría de las veces actúan a tientas; sus actos van tras ellos, los desbordan por sus consecuencias; por lo tanto, a cada rato los grupos y los individuos se encuentran frente a resultados que no habían deseado.

La música se interrumpe.

Otras caras.

voz 1 (speaker):

Ellos decían que el olvido era su pasión dominante. Querían reinventarlo todo cada día; volverse dueños y poseedores de su propia vida.

Así como no se aprecia el valor de un hombre según la concepción que tiene de sí mismo, tampoco es posible apreciar tales épocas de transformación según la conciencia que tiene de sí misma la época; muy por el contrario, debe explicarse la conciencia con ayuda de las contradicciones de la vida material, con ayuda del conflicto que existe entre las fuerzas de producción sociales y las condiciones sociales.

El Papa y otros eclesiásticos.

La expansión de la vida cotidiana aún no había seguido los progresos alcanzados en el dominio de la naturaleza. La juventud se deslizaba entre los diversos controles de la resignación.

Salida de un liceo de muchachas.
Policías franceses, en la calle.

Una secuencia a la manera del reportaje cinematográfico o televisado: mesas de bares en Saint-Germain-des-Prés.

Nuestro objetivo ha captado para ustedes algunos aspectos de una microsociedad provisoria.

El conocimiento de los hechos empíricos sigue siendo abstracto y superficial, en la medida en que no fue concretado por su

integración al conjunto, lo único que permite superar el problema parcial y abstracto para llegar a su *esencia concreta*, e implícitamente a su significación.

Este grupo estaba al margen de la economía. Tendía a cumplir un rol de mero consumo y, ante todo, de consumo libre de su tiempo. Se encontraba así directamente ocupado en las variaciones cualitativas de lo cotidiano, pero desprovisto de todo medio de intervención sobre ellas.

De noche en Les Halles.

El área de desplazamiento de este grupo era muy reducida. Las mismas horas conducían a los mismos lugares. Nadie quería irse a dormir temprano. La discusión sobre el sentido de todo eso continuaba...

Panorámica sobre una intersección de Les Halles, muy animada y repleta de gente, de noche.

voz 2:

"Nuestra vida es un viaje/ En invierno y de noche/ Buscamos nuestro pasaje..."[1]

voz 1 (speaker):

La literatura abandonada ejercía de todos modos una acción retardataria en el nivel de algunas formulaciones afectivas.

Varias vistas del amanecer en Les Halles.

1. Primeros tres versos de la "Chanson des Gardes Suisses", que Louis-Ferdinand Céline puso al frente de su *Viaje al fin de la noche* (1932), aunque en su caso citando una línea más: "Dans le Ciel où rien ne luit" [En el Cielo donde nada luce]. Los Gardes Suisses son mercenarios empleados desde el siglo XV por diversos soberanos, como por ejemplo Napoleón durante la invasión de Rusia en 1812. Su único contingente activo hoy es la Guardia Suiza Pontificia. [N. del E.]

voz 2:

Estaban la fatiga y el frío matinal, en ese laberinto tantas veces recorrido, como un enigma que debíamos resolver. Era una realidad engañosa a partir de la cual había que descubrir la riqueza posible de la realidad.

El Sena en París, hacia el este. Delalande: Tema noble y trágico (solo de fagot). *Acumulaciones de ladrillos del muelle Saint-Bernard.*

En la ribera del río se reanudaba el atardecer; y las caricias; y la importancia de un mundo sin importancia. Así como los ojos miran muchas cosas confusamente y no pueden ver distintamente más que una, del mismo modo la voluntad puede tender imperfectamente hacia diversos objetos y no puede amar perfectamente más que uno a la vez.

Una niña.
La música va disminuyendo.

voz 3 (muchacha):

En el laberinto de ladrillos. Salida de los autos policiales. La isla Saint-Louis, en el crepúsculo. Dos parejas muy jóvenes bailan en una playa, cerca de un guitarrista.

Nadie tenía en cuenta el porvenir. No sería posible estar juntos más tarde y en otra parte que no fuera aquí. Jamás habría una libertad mayor.

Algunos lugares, entre la plaza Saint-Sulpice y la rue Mazarine.

voz 1 (speaker):

El rechazo del tiempo y del envejecimiento aislaba de antemano los encuentros en esa zona, accidental y limitada, donde lo que faltaba era experimentado como irreparable. La extrema incertidumbre en cuanto a los medios de subsistir sin trabajar estaba en la raíz de esa prisa, que producía las desmesuras necesarias y las rupturas definitivas.

LA PANTALLA PERMANECE EN BLANCO.

voz 2:

Nunca se impugna realmente una organización

de la existencia sin impugnar todas las formas de lenguaje que pertenecen a esta organización.

voz 1 (speaker):

Cuando se ejerce en un circuito cerrado, la libertad se degrada en sueño, se vuelve simple representación de sí misma. El ambiente de la interpretación es por naturaleza inestable. En todo momento la "vida corriente" puede recuperar sus derechos... La limitación local de la interpretación es todavía más impactante que su limitación temporal. Toda interpretación se desarrolla en los contornos de su campo espacial.

Trávelin en un bar. Su movimiento es arbitrariamente cortado por intertítulos: "Las pasiones y las fiestas de una época violenta"; "En el curso del movimiento y en consecuencia por su aspecto efímero"; "¡El suspenso más emocionante!".

Delalande: Allegro de una música cortesana.

Alrededor del barrio, alrededor de su inmovilidad fugitiva y amenazada, se extendía una ciudad a medias conocida donde la gente solo se encontraba por azar, extraviándose irrevocablemente.

Intertítulo: "¡En el prestigioso decorado edificado especialmente para ese uso!". Pasa gente por el bulevar Saint-Michel, el tiempo es brumoso.

La música desapareció.

Una pareja a la mesa de un bar.

En Japón, varios centenares de policías con casco aparecen corriendo.

La pared del recinto del correccional de Chevilly-Larue.

Las muchachas que allí se encontraban, porque hasta los dieciocho años sus familias disponían legalmente de ellas, eran con frecuencia recuperadas por los defensores de esa detestable institución. En general eran encerradas bajo la custodia de esos seres que, entre todos los malos productos de una mala sociedad, parecían los más feos y los más repugnantes: las religiosas.

LA PANTALLA PERMANECE EN BLANCO.

La mayoría de las veces, lo que permite comprender los documentales es la limitación arbitraria de su tema. Ellos describen la atomización de las funciones sociales y el aislamiento de sus productos. Por el contra-

rio, puede considerarse toda la complejidad de un momento que no se resuelve en un trabajo, cuyo movimiento contiene indisolublemente hechos y valores, y cuyo sentido aún no aparece. La materia del documental sería entonces esa totalidad confusa.

voz 2:

Violentos enfrentamientos entre obreros japoneses y la policía. Serie de planos generales. Lentamente, la policía gana terreno.

La época había llegado a un nivel de conocimientos y medios técnicos que volvía posible, y cada vez más necesaria, una construcción *directa* de todos los aspectos de una existencia afectiva y práctica liberada. La aparición de esos medios de acción superiores, aún no empleados a causa de las demoras acaecidas en la liquidación de la economía mercantil, ya había condenado la actividad estética, superada por lo que respecta a las ambiciones y los poderes. El declive del arte, e igualmente de todos los valores de las antiguas conductas, había formado nuestra base sociológica. El monopolio de la clase dominante sobre los instrumentos que debíamos controlar para realizar el arte colectivo de nuestro tiempo nos había ubicado incluso fuera de una producción cultural oficialmente consagrada a la ilustración y la repetición del pasado. Un film de arte sobre esta generación no será más que un film sobre la ausencia de sus obras.

LA PANTALLA PERMANECE EN BLANCO.

Gente que pasa ante las rejas del Museo Cluny.

Los otros, sin pensarlo, seguían los caminos aprendidos de una vez por todas, hacia su trabajo y su casa, hacia su porvenir previsible. Para ellos el deber se había convertido en un

hábito, y el hábito en un deber. No veían la insuficiencia de su ciudad. Les parecía natural la insuficiencia de su vida. Nosotros queríamos salir de ese condicionamiento en busca de otro uso del paisaje urbano, de pasiones nuevas. La atmósfera de algunos lugares nos hacía sentir los poderes venideros de una arquitectura que habría que crear para ser el soporte y el marco de interpretaciones menos mediocres. No podíamos esperar nada de lo que no hubiéramos modificado nosotros mismos. El medio urbano proclamaba las órdenes y los gustos de la sociedad dominante con una violencia igual a la de los diarios. Es el hombre el que hace la unidad del mundo, pero el hombre está extendido en todas partes. Los hombres no pueden ver nada a su alrededor que no sea su cara, todo les habla de ellos mismos. Su mismo paisaje está animado. En todas partes había obstáculos. Había una coherencia en los obstáculos de todo tipo. Mantenían el reino coherente de la miseria. Como todo está ligado, había que *cambiarlo todo* mediante una lucha unitaria, o nada. Había que unirse a las masas, pero alrededor de nosotros estaba el sueño.

La rue des Écoles, la rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, ventanas iluminadas en la noche.
Händel: Tema ceremonioso de las aventuras.

La música se interrumpe.

Algunas casas, en París.

Policías ingleses, a pie y a caballo, reprimiendo a manifestantes.

LA PANTALLA PERMANECE EN BLANCO.

voz 3 (muchacha):

La dictadura del proletariado es una lucha encarnizada, sangrienta y no sangrienta, violenta y pacífica, militar y económica, pedagógica y administrativa, contra las fuerzas y las tradiciones del viejo mundo.

Manifestación de colonos en Argel en mayo de 1958. Los generales Massu y Salan. Una compañía de paracaidistas marcha hacia el objetivo.

De Gaulle habla a la tribuna; pega un puñetazo en la mesa.

voz 1 (speaker):

Finalmente, en este país, una vez más son los hombres de orden los que se volvieron agitadores. Aseguraron más su poder. Pudieron agravar lo grotesco de las condiciones dominantes según lo que les dictaba su corazón. Decoraron su sistema con las pompas fúnebres del pasado.

LA PANTALLA PERMANECE EN BLANCO.

voz 2:

Como un solo instante prolongado hasta entonces, unos años llegan a su término.

La heroína de un film publicitario de Monsavon. Cara de una niña. Carga de caballería en las calles de una ciudad.

voz 1 (speaker):

Lo que era inmediatamente vivido reaparece congelado en la distancia, inscripto en los gustos y las ilusiones de una época que se fue con ella.

LA PANTALLA PERMANECE EN BLANCO.

voz 2:

La aparición de acontecimientos de los que no fuimos responsables, que otros hicieron contra nosotros, en adelante nos obliga a medir el paso del tiempo, sus resultados, la transformación de nuestros propios deseos en acontecimientos. Lo que diferencia el pasado del presente es precisamente su objetividad fuera de alcance; ya no hay un deber ser; el ser está a tal punto consumido que perdió su existencia. Los detalles están ya perdidos en el polvo del tiempo. ¿Cuál de ellas tenía miedo de la vida, tenía miedo de la noche, tenía miedo de ser sujetada, tenía miedo de ser mirada?

Cara de otra niña.

Una joven estrella en una bañadera. Una erupción solar filmada. Trávelin sobre la joven estrella en su bañadera. La erupción solar cortada anteriormente prosigue su movimiento ascendente.

voz 3 (muchacha):

Lo que debe ser derogado continúa, y nuestro desgaste continúa al mismo tiempo. Nos hacen daño. Nos separan. Los años pasan, y no cambiamos nada.

En Japón, una decena de policías, con cascos y máscaras de gas, en un gran espacio ahora liberado, sigue avanzando lentamente, arrojando granadas lacrimógenas.

voz 2:

Una vez más la mañana en las mismas calles. Una vez más la fatiga de tantas noches similarmente atravesadas. Es una marcha que duró mucho.

El día se alza sobre un puente de París. Delalande: Reanudación del tema noble y trágico.
Lenta panorámica en la Plaza de las Victorias, al amanecer. La música va disminuyendo.
LA PANTALLA PERMANECE EN BLANCO.

voz 1 (speaker):

Realmente es difícil tomar más.

voz 2:

Sin lugar a dudas, ocasionalmente se puede hacer una película con eso. Sin embargo, incluso en el caso de que este film lograra ser tan fundamentalmente incoherente e insatisfactorio como la realidad de la que trata, nunca será más que una reconstitución, pobre y falsa como ese trávelin fallido.

El equipo del film, alrededor de una cámara.
El trávelin ya visto (a través del bar) vuelve a verse sin ser cortado, pero en su peor toma, que acumula las fallas: público que aparece en el campo, reflejos de un proyector, sombra de la cámara, panorámica barrida al final del movimiento.

LA PANTALLA PERMANECE EN BLANCO.

voz 3 (muchacha):

Ahora hay gente que se jacta de ser autores de films, como se lo era de novelas. Su retraso sobre los novelistas es ignorar la descomposición y el agotamiento de la expresión individual en nuestro tiempo, el fin de las artes de la pasividad. Se oye alabar su sinceridad puesto que ponen en escena, con más profundidad personal, las convenciones de que están hechos.

Se oye hablar de liberación del cine. Pero ¿qué nos importa la liberación de un arte más, a través del cual Pierre, Jacques o François puedan expresar alegremente sus sentimientos de esclavos? La única empresa interesante es la liberación de la vida cotidiana, no solamente en las perspectivas de la historia, sino para nosotros y ya. Esto ocurre por la declinación de las formas alienadas de la comunicación. También hay que destruir el cine.

voz 2:

En última instancia, no es ni el talento ni su ausencia, ni siquiera la industria cinematográfica o la publicidad, es la necesidad que se tiene de ella la que crea a la estrella. Es la miseria de la necesidad, es la vida taciturna y anónima que querría ampliarse a las dimensiones de la vida cinematográfica. La vida imaginaria de la pantalla es el producto de esa necesidad real. La estrella es la proyección de esa necesidad.

Las imágenes de los entreactos convienen mejor que el resto de las otras para evocar un entreacto de la vida.

Para describir efectivamente esta época probablemente habría que mostrar muchas otras cosas. Pero ¿con qué objeto? Más bien habría que comprender la totalidad de lo que se hizo; lo que queda por hacer. Y no añadir otras ruinas al viejo mundo del espectáculo y de los souvenirs.

Un auto se detiene. Trávelin óptico hacia la heroína de Monsavon, que desciende de él.
Dos imágenes de la claqueta de este film, que se considera como el inicio de dos planos ya vistos.
Amazonas en el Bois.

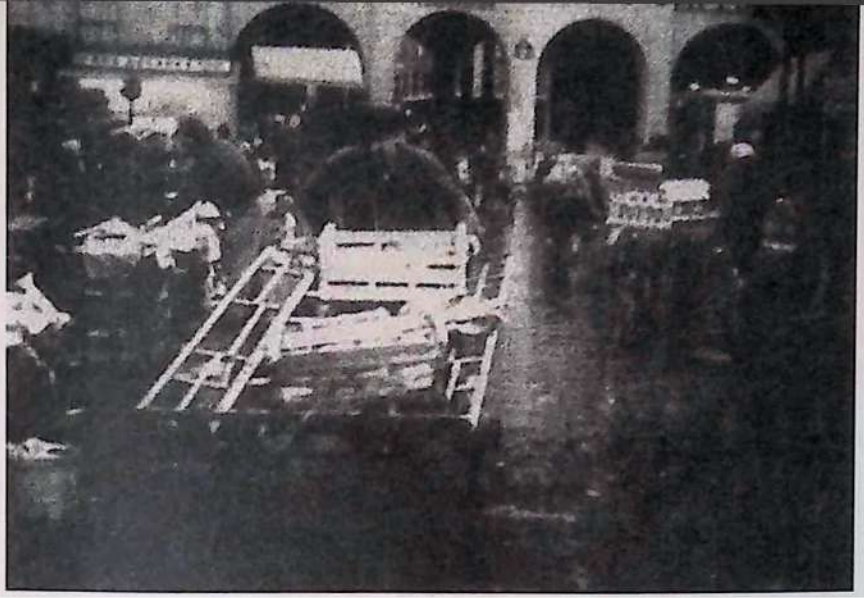
La joven estrella de la publicidad muestra el jabón que a ella le gusta; sonríe a los espectadores.
LA PANTALLA PERMANECE EN BLANCO, Y ASÍ CONTINÚA HASTA VEINTE SEGUNDOS DESPUÉS DE LA ÚLTIMA PALABRA.

Los seres humanos no son plenamente conscientes de su vida real... la mayoría de las veces actúan a tientas; sus actos van tras ellos, los desbordan por sus consecuencias.

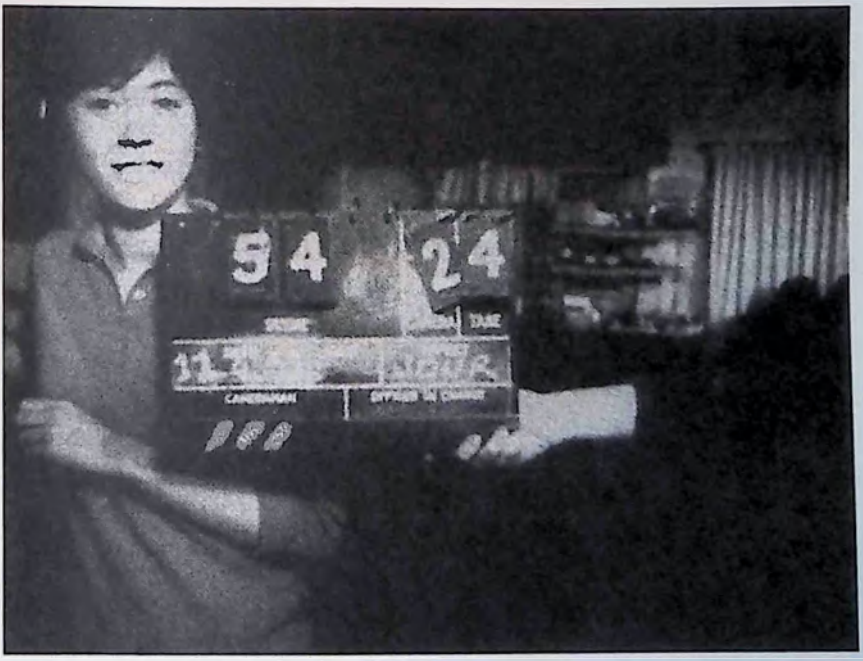
Por lo tanto, a cada rato los grupos y los individuos se encuentran frente a resultados que no habían deseado.

El ambiente de la interpretación es por naturaleza inestable. En todo momento la "vida corriente" puede recuperar sus derechos.

Alrededor del barrio, alrededor de su inmovilidad fugitiva y amenazada, se extendía una ciudad a medias conocida donde la gente solo se encontraba por azar…



"Nuestra vida es un viaje. En invierno y de noche. Buscamos nuestro pasaje..."

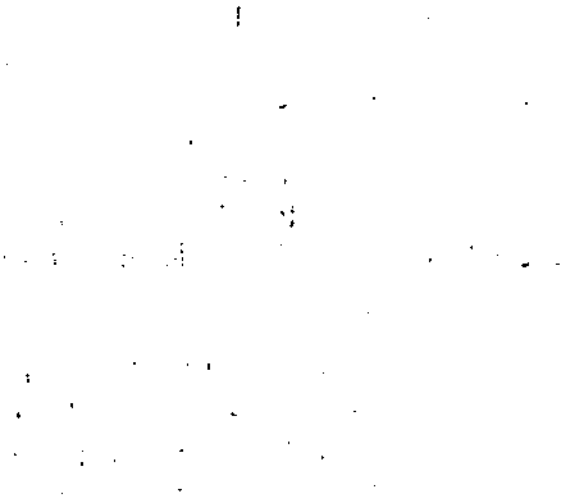


Es la necesidad que se tiene de ella la que crea a la estrella. Es la miseria de la necesidad...

CRÍTICA DE LA SEPARACIÓN

1961

(Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni)



Trávelin alrededor de un grupo en la terraza de un bar. La cámara, mantenida en la mano como en los reportajes de noticieros, se acerca a Debord, que habla con una morocha muy joven.

No se sabe qué decir. La serie de palabras se rehace, y los gestos se reconocen. Fuera de nosotros. Por supuesto, hay procedimientos controlados, resultados verificables. Con mucha frecuencia es divertido. Pero tantas cosas deseadas no fueron alcanzadas; o lo fueron pero solo parcialmente, y no como se creía. ¿Qué comunicación se ha deseado, se ha conocido o simulado? ¿Qué proyecto verdadero fue perdido?

Plano general de los dos, caminando juntos.

Otra, rubia.

Historieta: una chica rubia, con aspecto agotado. Leyenda: "Pero ella se quedó varada, el jeep estaba profundamente enterrado en el fango del pantano...".

(subtítulo: En la mitad del camino de nuestra vida). El espectáculo cinematográfico tiene sus reglas, que permiten llegar a productos satisfactorios. Sin embargo, la realidad de la que hay que partir (subtítulo: me encontré

Panorámica circular completa, desde el centro del Plateau Saint-Merri. Couperin: Marcha del Regimiento de Champagne.

en un bosque oscuro,) es la insatisfacción. La función del cine es presentar una falsa coherencia aislada, dramática o documental, como reemplazo de una comunicación y una actividad ausentes. (subtítulo: donde la senda recta se había perdido). Para desmitificar el cine documental, hay que disolver lo que se llama su tema.

Fin de la Marcha.

Historieta: un buzo piensa: "Sin cuerda ni aire no me queda mucho tiempo. Si solo pudiera liberarme de estos plomos...". Vista en picado de un bar. Entra una pareja, cierra la puerta, avanza.

Una receta bien establecida deja saber que, en un film, todo lo que se dice de otro modo que no sea por la imagen debe ser repetido; de no ser así su sentido escapará a los espectadores. Es posible. Pero esa incomprensión está en todas partes en los encuentros cotidianos. Habría que aclarar, pero no hay tiempo, y uno no está seguro de haber sido comprendido. Antes (subtítulo: ¿Me oyen? ¿Me oyen? Respondan, respondan... ¡Cambio y fuera!) de haber sabido hacer, o decir, lo que hacía falta, uno ya se ha alejado. Cruzó la calle. Se fue al otro lado del mar. No puede corregirse.

Fotografía tomada de un film: un radiotelegrafista de la marina de guerra de los Estados Unidos. De pie detrás de él, un oficial y la heroína.

La Place de la Concorde, vista desde un helicóptero. El Sena, en el centro de París.

Después de todos los tiempos muertos y los momentos perdidos, quedan esos paisajes de tarjetas postales atravesados una y otra vez; esa distancia organizada entre cada uno y todos. ¿La infancia? Aquí está; nunca salimos de ella.

Vista cercana del lanzamiento de un cohete. Lanzamiento de un cohete, plano general.

Nuestra época acumula poderes, y sueña que es racional. Pero nadie reconoce como suyos tales poderes. En ninguna parte hay acceso a la edad adulta: solo la transformación posible,

un día, de esa larga inquietud en sueño mesurado. Precisamente porque nadie deja de ser mantenido en tutela. La cuestión no es comprobar que la gente vive más o menos pobremente, sino siempre de una manera que se le escapa.

Aviador, equipamiento estratosférico. Oficial, sable en mano.
Imagen de la tapa de un libro de ciencia ficción.

Al mismo tiempo, es un mundo donde nos iniciamos en el aprendizaje del cambio. Allí nada se detiene. Incesantemente parece más móvil; y quienes lo producen día tras día contra ellos mismos pueden apropiárselo, bien lo sé.

Un flipper; y la evolución de una bola.

La única aventura, decíamos, es impugnar la totalidad, (**subtítulo: Dar a cada uno el espacio social esencial para la manifestación** de la vida.) cuyo centro es esa manera de vivir, donde podemos hacer el intento pero no el uso de nuestra fuerza. Finalmente, ninguna aventura se constituye directamente para nosotros. Ante todo, como aventura, participa en el conjunto de las leyendas transmitidas, por el cine o de otro modo; en toda la pacotilla espectacular de la historia.

Foto fija: alrededor de una Mesa Redonda, un rey y caballeros. Bodin de Boismortier: Allegro del Concerto en 5 partes en mi menor, op. 37.

Dos situacionistas.

Un caballero desafía a otro en la fotografía hollywoodense.
Un situacionista tomando una copa.

(**subtítulo: Si el hombre está formado por las circunstancias, es importante formar circunstancias humanas.**)

Plano general de un grupo a la mesa de un bar de la Montagne-Sainte-Geneviève.

(**subtítulo: Compañeros, el urbanismo unitario es dinámico, es decir, en estrecha relación con estilos de comportamiento.**)

Otros situacionistas.

(subtítulo: Bastante se interpretaron ya las pasiones. Ahora se trata de encontrar otras.) Antes de la dominación colectiva del entorno no hay todavía individuos, sino sombras que (subtítulo: La nueva belleza será de situación.) frecuentan las cosas que les son dadas anárquicamente por otros. En situaciones ocasionales, encontramos personas separadas que van al azar. Sus emociones divergentes se neutralizan, y mantienen su sólido entorno de aburrimiento. Mientras no podamos hacer nosotros mismos nuestra historia, crear libremente las situaciones, el esfuerzo hacia la unidad introduce otras rupturas. La búsqueda de una actividad central llega a constituir algunas especializaciones nuevas.

Pasa la muchacha de las primeras imágenes. Panorámica sobre una vista aérea del centro de París.

Los caballeros camorristas. La música va disminuyendo. *La misma muchacha.*

Y algunos encuentros, solos, fueron como señales procedentes de una vida más intensa, que no fue realmente encontrada.

Sucesión de travelin alternos: la cara de la muchacha; un avión que se aleja desplazándose sobre un paisaje de nieve.

Lo que no pudo ser olvidado reaparece en los sueños. Al final de este tipo de sueños, en la duermevela, los acontecimientos aún son considerados reales, por un breve momento. Y las reacciones que convocarían se precisan, más exactamente, más razonablemente; como, tantas mañanas, el recuerdo de lo que se tomó la víspera. Luego viene la conciencia de que todo es falso; que "no es más que un sueño"; que no hay hechos nuevos, no hay retorno hacia eso. No hay asidero. Esos sueños son destellos del pasado no resuelto. Iluminan

unilateralmente momentos en otros tiempos vividos en la confusión y la duda. Hacen una publicidad categórica para esas necesidades nuestras que quedaron sin respuesta. Esta es la luz del día y de las perspectivas que, ahora, ya no significan nada. Los sectores de una ciudad, a cierto nivel, son legibles. Pero el sentido que tuvieron para nosotros, personalmente, es intransferible, como toda esa clandestinidad de la vida privada sobre la cual nunca se posee más que documentos irrisorios.

Panorámica sobre el muelle de Orleans, visto desde la orilla izquierda. Plano corto de un detalle del mismo muelle.
Bodin de Boismortier: Reanudación del allegro.
Panorámica sobre árboles sacudidos por un tornado.
Fotografía aérea del Paseo de los Cisnes, en París.

La música va disminuyendo.

La información oficial está en otra parte. La sociedad devuelve su propia imagen histórica, solo como la historia superficial y estática de sus dirigentes. Aquellos que encarnan la fatalidad exterior de lo que ocurre. El sector de los dirigentes es precisamente el mismo del espectáculo. El cine les va bien. Por otro lado, el cine propone en todas partes comportamientos ejemplares, hace héroes, en el mismo viejo modelo que estos, con todo lo que toca.

El Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas.
Jruschov, en un salón;
De Gaulle, a su lado.
Eisenhower recibe a De Gaulle.
Ceremonia patriótica en el Arco de Triunfo; De Gaulle y Jruschov, en posición de firmes.
Eisenhower y el Papa conversan.
Eisenhower, en los brazos de Franco.

Sin embargo, todo equilibrio existente es puesto en entredicho cada vez que hombres desconocidos intentan vivir de otra manera. Pero siempre lejos. Uno se entera por los diarios, por los noticieros, y se queda en el exterior de esto, como ante un espectáculo más.

Un motín en el Congo; unos soldados lo dispersan a culatazos.

Fotografía de Djamila Bouhired,[1] *en una oficina*

1. Djamila Bouhired (Argel, 1935). Condenada a muerte el 15 de abril de 1957 por "actos terroristas" durante la guerra de independencia de Argelia. [N. del E.]

de la policía. En el campo aparecen las manos del periodista paracaidista Lartéguy. Trávelin hacia la cara de la prisionera.

Nuestra propia no intervención nos separa de eso. Es bastante decepcionante por lo que respecta a nosotros mismos. ¿En qué momento se demoró la elección? ¿Cuándo falló la ocasión? No encontramos las armas necesarias. Dejamos que las cosas sucedan.

La misma muchacha habla y sonríe.
Couperin: Reanudación de la Marcha del Regimiento de Champagne.

Dejé que el tiempo pasara. Dejé que se perdiera lo que había que defender.

Esta crítica general de la separación evidentemente contiene, y encubre, algunos datos particulares de la memoria. Una pena menos reconocida, la conciencia de una indignidad menos explicable. ¿De qué separación específica se trataba? ¡Qué rápido hemos vivido! Precisamente en ese punto de nuestra historia irreflexiva vuelvo a vernos.

La música se interrumpe.

En un trávelin la cámara pasa rápido ante la fachada de la estación Saint-Lazare, se aleja por la rue du Havre, por donde circulan al mismo tiempo numerosos automóviles.

Todo cuanto atañe a la esfera de la pérdida, es decir, tanto lo que perdí de mí mismo, el tiempo pasado; y la desaparición, la fuga; y más generalmente el fluir de las cosas, e incluso en el sentido social dominante, por lo tanto en el sentido más vulgar del empleo del tiempo, lo que se llama el tiempo perdido, encuentra extrañamente en esa antigua expresión militar, "niños perdidos", la esfera del descubrimiento, de la exploración de un terreno desconocido; todas las formas de la búsqueda, de la aventura, de la vanguardia. (subtítulo: Ante todas las direcciones de lo posible, que avanzaban tan rápido sobre ese

Un escuadrón de la Guardia Republicana pasa a lo lejos.

momento, nuestro único amigo, nuestro amargo enemigo.) Precisamente en esa encrucijada nos hemos encontrado, y perdido.

Todo esto, hay que reconocerlo, no es claro. Es un monólogo de borracho, totalmente clásico, con sus alusiones incomprensibles y su cadencia fatigosa. Con sus frases vanas, que no esperan respuesta, y sus explicaciones sentenciosas. Y sus silencios.

Desfile de los cadetes de West Point, en un uniforme igualmente arcaico.

La pobreza de los medios está encargada de expresar sin adornos la escandalosa pobreza del tema.

Un escuadrón en maniobras.

(subtítulo: ¿Quién desearía tener como amigo a un hombre que discurre de esa manera? ¿Quién lo elegiría entre los otros para) Por lo general, los acontecimientos que llegan a la existencia individual tal como es organizada, aquellos que realmente (subtítulo: comunicarle sus asuntos? ¿Quién recurriría a él en sus aflicciones? Y finalmente, ¿a qué uso de la vida se lo podría destinar?) nos atañen, son precisamente los que no merecen otra cosa que encontrarnos como espectadores distantes y aburridos, indiferentes. Por el contrario, la situación que es vista a través de una transposición artística cualquiera es con (subtítulo: Trastornar en todas partes el aparato del falso diálogo existente.) bastante frecuencia lo que atrae, lo que merecería que uno fuera actor, participante. Hete aquí una paradoja

Continuación de la carrera de una bola en un flipper.

Amotinados reprimidos en el patio de una prisión norteamericana. La bola desaparece.

Trávelin que recorre un gran número de automóviles estacionados.

que habría que invertir, que volver a poner sobre sus pies. Eso es lo que hay que realizar en los actos. Y ese espectáculo (**subtítulo: Ya más lejos que India o que China.**) del pasado fragmentario y filtrado, idiota, lleno de sonido y de furia, no es cuestión de transmitirlo ahora –de "darlo", como se dice– en otro espectáculo (**subtítulo: Rebelión pobre, sin lenguaje pero no sin causa. El programa se hará.**) ordenado, que jugaría el juego de la comprensión regulada y de la participación. (**subtítulo: Partidarios del poder del olvido.**) No. Toda expresión artística coherente expresa ya la coherencia del pasado, la pasividad.

Una pareja se besa en la calle.

Muchachas y varones, a la mesa de un bar.
Dos de los niños perdidos de Saint-Germain-des-Prés.
Un guardia penitenciario, en un mirador.

LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

(**subtítulo: Por otra parte, no se trata tanto de las formas como de huellas de formas, evocaciones, recuerdos.**) Conviene destruir la memoria en el arte. Malograr las convenciones de su comunicación. Desmoralizar a sus adeptos. ¡Qué trabajo! Como en la visión enturbiada del alcohol,[2] la memoria y el lenguaje del film se deshacen juntos. (**subtítulo: Estamos frente a un mundo que se deshace**

2. "Puesto que el alcoholismo se encuentra hoy muy extendido en la mayor parte de los países civilizados, la propensión al onirismo que introduce esta intoxicación ha debido de facilitar la adopción, por parte del público, del espectáculo de carácter tan netamente onírico que propone la invención del cine. En la coyuntura en la que alcohol y film responden a la misma necesidad del ser que busca escapar de una racionalización excesiva, el alcohol había –desde antiguo– allanado el camino a una cierta costumbre de soñar con los ojos abiertos, de la que el cine se sirvió para bosquejar la costumbre de su propio sistema, mucho más extendido, de ensoñación." Jean Epstein, "Alcool et cinéma" [c. 1946-1949], en *Écrits sur le cinéma*, París, Seghers, 1974. [N. del E.]

despiadadamente.) En su extremo, la subjetividad desdichada se invierte en una especie de objetividad: un documento sobre las condiciones de la no comunicación.

LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO, SIN SUBTÍTULOS, SIN COMENTARIOS.

La niñita que se vio muchas veces.

Por ejemplo, yo no hablo de ella. Cara falsa. Relación falsa. Un personaje real está separado de quien lo interpreta –así no fuera sino por el tiempo pasado (**subtítulo: La verdad de una sociedad ficticia.**) entre el acontecimiento y su evocación– por una distancia que seguirá creciendo, que en este momento crece. Así como la expresión conservada sigue siendo ella misma en todo caso separada de quienes la oyen, en abstracto y sin poderes sobre ella.

Panorámica sobre frases recortadas, que son: "La realización también lleva las marcas de la juventud". "Sonido terrible, desorden magnífico y desesperado".

"Aquí se encuentran todos los elementos de la novela policial norteamericana, violencia, sexualidad, crueldad, pero la escena...".

El espectáculo, en toda su extensión, es la época; en la cual cierta juventud se ha reconocido. El desfase entre esta imagen y los resultados. Qué aspecto, qué gustos, qué rechazos y qué proyectos la definían entonces; y luego, cómo avanzó en la vida corriente.

Nadadoras, filmadas bajo el agua.
Fotografías de algunos situacionistas. Couperin: Reanudación de la Marcha del Regimiento de Champagne.
Un grupo ante el mostrador de un bar.
Historieta: un hombre con un vaso piensa (globo): "¡Los dados fueron echados! Ahora es necesario que ella me diga sí, rápido... muy rápido".
Imagen de la tapa de una novela policial titulada Impostura. *Una mujer de perfil; más lejos un hombre, con un vaso en la mano.*

Uno no inventó nada. Uno se adapta, con algunos matices, en la red de los recorridos posibles. Al parecer, uno se acostumbra. (**subtítulo: ¿Cuántas botellas, desde entonces? ¿En cuántos vasos, en cuántas botellas se había ocultado, solo desde entonces?**)

Al regresar de una empresa, toda la gente de mundo tiene menos ánimo que a la ida. Bellos niños, la aventura ha muerto.

La misma muchacha rubia
Panorámica sobre la frase recortada: "El vino de la vida fue apurado, y solo queda el poso en esa bodega pomposa".
Fin de la Marcha
Continuación del motín en el Congo.

Una muchacha rubia.
Árboles en un tornado.
Una explosión de napalm.
Ruta cortada por el tornado.

¿Quién resistirá? Hay que ir más lejos que esa derrota parcial. Por supuesto. Y ¿cómo hacer?

(subtítulo: Es totalmente normal que un film sobre la vida privada esté hecho únicamente de "private jokes".) Dos fotografías –ya vistas– de situacionistas alternan en campo-contracampo, un mismo subtítulo expresa la conversación que llevan a cabo.

La muchacha rubia.

(subtítulo: Lo que es yo, no comprendí todo.) Es una película que se interrumpe, pero no se termina.

Asger Jorn.

(subtítulo: Así, se podría hacer una serie de documentales, durante tres horas. Una especie de "serial".) Todas las conclusiones aún deben extraerse, los cálculos deben rehacerse.

Debord.

El problema sigue siendo planteado, su enunciado se complica. (subtítulo: Los "Misterios de Nueva York" de la alienación.) Hay que recurrir a otros medios.

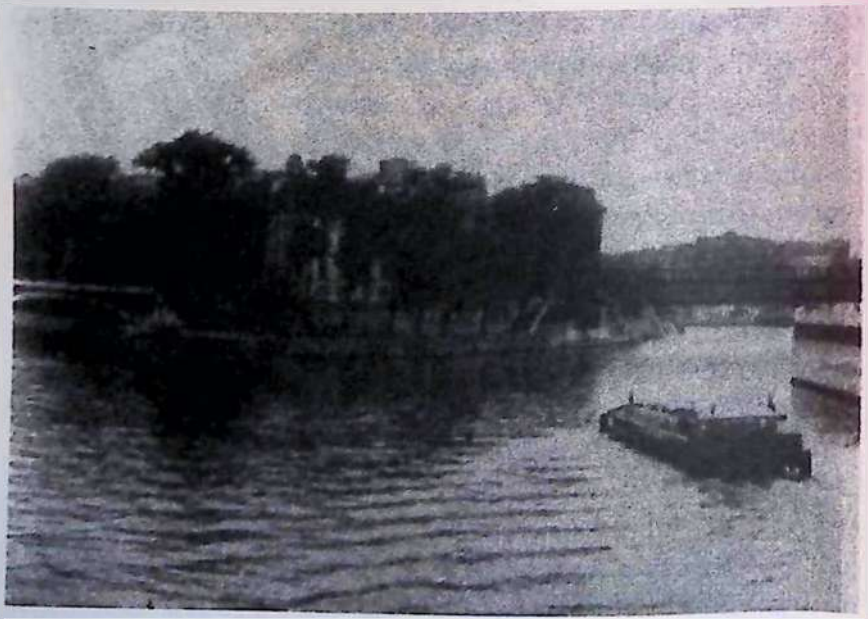
Asger Jorn.

(subtítulo: Sí, sería mejor, sería más aburrido; más significativo.) Así como no había una razón profunda para comenzar ese mensaje informal, del mismo modo no la hay de terminar.

(subtítulo: Más convincente.) Apenas comienzo a hacerle comprender que no quiero jugar a ese juego. (subtítulo: (Continuará))

Debord; la cámara se aleja de él.

¿Qué comunicación se ha deseado, se ha conocido o simulado? ¿Qué proyecto verdadero fue perdido?



Quedan esos paisajes de tarjetas postales atravesados una y otra vez; esa distancia organizada entre cada uno y todos. ¿La infancia? Aquí está; nunca salimos de ella.

Ninguna aventura se constituye directamente para nosotros. Ante todo, como aventura, participa en el conjunto de las leyendas transmitidas, por el cine o de otro modo; en toda la pacotilla espectacular de la historia.

Sus emociones divergentes se neutralizan, y mantienen su sólido entorno de aburrimiento.

Esos sueños son destellos del pasado no resuelto. Iluminan unilateralmente momentos en otros tiempos vividos en la confusión y la duda.

El cine propone en todas partes comportamientos ejemplares, hace héroes, en el mismo viejo modelo que estos, con todo lo que toca.

LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

1973

(Simar Films)[1]

1. La película muestra al principio el siguiente texto, no incluido en la edición de las *Oeuvres cinématographiques complètes*: "En el *desvío* [détournement] de películas preexistentes se han usado las obras de/ john ford río grande/ nicholas ray johnny guitar/ josef von sternberg el embrujo de shanghai/ raoul walsh murieron con las botas puestas/ orson welles mister arkadín/ sam wood por quién doblan las campanas/ Así como las de cierto número de cineastas burócratas de los países llamados socialistas./ El comentario de la presente película, acabada en octubre de 1973, está enteramente compuesto de extractos de la primera edición de *La sociedad del espectáculo* (1967)/ la música es de michel corrette/ realizador guy debord". El uso de minúsculas por mayúsculas es del autor. [N. del E.]

(subtítulo: Puesto que cada sentimiento particular no es más que la vida parcial, y no la vida en su totalidad, esta arde al difundirse a través de la diversidad de los sentimientos, y así volver a encontrarse en esa suma de la diversidad... En el amor, lo separado aún existe, pero no ya como separado: como unido, y lo viviente encuentra lo viviente).

Secuencia sobre Alice. Michel Corrette: Sonata en re mayor para violonchelo y clavicordio. *Intertítulo: "Este film está dedicado a Alice Becker-Ho".*

Toda la vida de las sociedades en las cuales reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo cuanto era vivido en forma directa se alejó en una representación. Las imágenes que se destacaron de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no

La Tierra, filmada desde un cohete espacial, se aleja; un cosmonauta evoluciona en el espacio.

Un largo striptease.

puede ser restablecida. La realidad considerada *parcialmente* se despliega en su propia unidad general como pseudomundo *aparte*, objeto únicamente de la contemplación. Ya consumada, la especialización de las imágenes del mundo se encuentra en el mundo de la imagen autonomizada, donde el mentiroso se ha mentido a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no viviente.

Pantallas de televisión, en los locales de la prefectura de policía en París, para el control de las estaciones del Metropolitano y de las calles de la ciudad.

El espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad, y como *instrumento de unificación*. Como parte de la sociedad, es el sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Precisamente debido a que ese sector está *separado*, es el sitio de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es otra cosa que un lenguaje oficial de la separación generalizada.

Oswald pasa, rodeado de policías de Dallas; un soplón patriota surge y mata "en directo", bajo los ojos de millones de espectadores, a aquel de quien se decía que había asesinado a Kennedy. Un discurso de Giscard d'Estaing. Otro, de Servan-Schreiber.

El burócrata Séguy, a fines del mes de mayo de 1968, informa a los obreros de Renault acerca de los acuerdos que acaba de firmar en la rue de Grenelle; y les dice cínicamente: "Al final de estas deliberaciones apreciamos lo que era positivo, y también pusimos de manifiesto lo que todavía faltaba por hacer". Los obreros escuchan en silencio.

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes. El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento del mundo real, con su decoración sobreañadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. En todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el *modelo* presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de la elección *ya hecha* en la producción y el corolario de su consumo. La misma separación forma parte de la unidad del mundo, de la praxis social global que está escindida en realidad y en imagen. La práctica social, ante la cual se plantea el espectáculo autónomo, es también la totalidad real que contiene el espectáculo. Pero la escisión en esta totalidad la mutila al punto de hacer aparecer el espectáculo como su objetivo. En el mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso.

Los obreros muestran su descontento y su desprecio.

Desfile de moda del modisto Courrèges.

Obreros trabajando en las cadenas de diversas fábricas.

Tiendas iluminadas, instaladas desde hace poco en los andenes del metro para que el público pueda aprovechar los tiempos muertos.
Una muchacha hace pie en una playa.
Fotografía de otra, acostada en la playa.
Submarinos "nucleares" navegan en paisajes de banquisas.

Considerado según sus propios términos, el espectáculo es *la afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir, social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la *negación* visible de la vida; como una negación de la vida que *se ha vuelto visible.*

Castro habla frente a las cámaras de televisión; luego habla a una multitud reunida.

El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. Dice nada más que "lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece". La actitud que por principio exige es esa aceptación pasiva que de hecho ya obtuvo por su manera de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia.

Un portaaviones apunta misiles en todas las direcciones; y los tira.

El espectáculo somete a los hombres vivientes, en la medida en que la economía los ha sometido totalmente. No es otra cosa que la economía desarrollándose por sí misma. Es el reflejo fiel de la producción de las cosas, y la objetivación infiel de los productores.

Secuencia de bombardeos aéreos en Vietnam.

Allí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico.

A medida que la necesidad se encuentra socialmente soñada, el sueño se vuelve necesario. El espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que finalmente no expresa más que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de ese sueño.

Cosmonautas en la Luna. Con una bandera. Otro se propulsa fuera de su cohete, unido a este por un cable.

El hecho de que la potencia práctica de la sociedad moderna se separó de sí misma, y se construyó un imperio independiente en el espectáculo, no puede explicarse sino por ese otro hecho de que esa práctica poderosa

seguía careciendo de cohesión, y había quedado en contradicción consigo misma.

Es la más vieja especialización social, la especialización del poder, lo que está en la raíz del espectáculo. El espectáculo es así una actividad especializada que habla para el resto de los otros. Es la representación diplomática de la sociedad jerárquica ante sí misma, de donde cualquier otra palabra es desterrada. En ella, lo más moderno es también lo más arcaico.

Alrededor de la corbeille[2] *de la Bolsa, los especialistas se agitan con una suerte de pasión.*

La escisión generalizada del espectáculo es inseparable del *Estado* moderno, vale decir, de la forma general de la escisión en la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase.

La gendarmería movilizada avanza.
Un policía a caballo golpea varias veces con su porra a un joven sentado en un banco.

En el espectáculo, una parte del mundo *se representa* delante del mundo, y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación. Lo que relaciona a los espectadores no es más que una relación irreversible en el centro mismo que mantiene su aislamiento. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne *como separado*.

Striptease de varias profesionales.

Una pareja, acostada en una cama, mira la televisión.

El trabajador no se produce a sí mismo, produce una potencia independiente. El *éxito* de esta producción, su abundancia, vuelve hacia

Trabajadores inmigrantes, al pie de los edificios gigantes que construyen en

2. Así se llamaba en el Palacio de la Bolsa de París un lugar especial donde cotizaban los valores más grandes: la "cesta" o "papelera". [N. del T.]

el barrio de La Défense; panorámica hacia las cimas de su obra.

el productor como *abundancia de la desposesión*. Todo el tiempo y el espacio de su mundo se le vuelven *ajenos* con la acumulación de sus productos alienados. Las fuerzas mismas que se nos escaparon *se muestran* a nosotros en toda su potencia. El hombre, separado de su producto, cada vez más poderosamente produce él mismo todos los detalles de su mundo, y se encuentra así cada vez más separado de su mundo. Cuanto más su vida es ahora su producto, tanto más separado de su vida está.

La Tierra, filmada desde la Luna.

El espectáculo es el *capital* en tal grado de acumulación que se convierte en imagen.

Intertítulo: "Aún se podría reconocer algún valor cinematográfico a esta película si este ritmo se mantuviera; pero no se mantendrá".

Durante la guerra civil rusa, un destacamento de partisanos ve marchar contra él un regimiento de guardias blancos, formado de oficiales zaristas que servían como simples soldados. El regimiento avanza en filas, como en un desfile, con las banderas a la cabeza, sin disparar, bajo el fuego de una ametralladora.

La teoría crítica debe *comunicarse* en su propio lenguaje. Es el lenguaje de la contradicción, que debe ser dialéctico en su forma como lo es en su contenido. Es crítica de la totalidad y crítica histórica. No es un "grado cero de la escritura", sino su inversión. No es una negación del estilo, sino el estilo de la negación.

En su mismo estilo, la exposición de la teoría dialéctica es un escándalo y una abominación, según las reglas del lenguaje dominante, y para el gusto que educaron, porque en el uso positivo de los conceptos existentes incluye al mismo tiempo la inteligencia de

su *fluidez* recuperada, de su destrucción necesaria.

Ese estilo que contiene su propia crítica debe expresar la dominación de la crítica presente *sobre todo su pasado*. Para él, el modo de exposición de la teoría dialéctica manifiesta el espíritu negativo que está en ella. "La verdad no es como el producto, en el cual ya no se encuentra huella de la herramienta".

Esa conciencia teórica del movimiento, en la cual la huella misma del movimiento debe estar presente, se manifiesta por la *inversión* de las relaciones establecidas entre los conceptos y mediante el desvío de todas las adquisiciones de la crítica anterior.

Las ideas se mejoran. El sentido de las palabras participa en eso. El plagio es necesario. El progreso lo implica. Ciñe de cerca la frase de un autor, utiliza sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa.

El desvío es el lenguaje fluido de la anti-ideología. Aparece en la comunicación, que sabe que no puede tener la pretensión de poseer ninguna garantía en sí misma y en forma definitiva. En el punto más alto, es el lenguaje que ninguna referencia antigua y supracrítica puede confirmar. Es su propia coherencia, por el contrario, en sí misma y con los hechos practicables, la que puede confirmar el

Los partisanos bromean a propósito del estilo militar arcaico de sus adversarios. "¡Qué aspecto!", dice uno; y el otro concluye: "¡Intelectuales!". Los Blancos siguen avanzando en buen orden, a pesar de las pérdidas, y ponen la bayoneta en el cañón.

Impresionados por la intrepidez del enemigo, algunos partisanos se muestran indecisos, luego comienzan a abandonar la línea de fuego. La fracción de los partisanos en desbandada corre gritando: "¡Estamos perdidos!" y "¡Atrás!". El comisario político los enfrenta y les ordena: "¡Alto! Cobardes, abandonaron a sus compañeros. ¡Síganme! ¡Adelante!". Los partisanos vuelven a sus puestos. El regimiento zarista, cuya alineación sigue siendo perfecta, está a punto de llegar al frente de los Rojos; pero muchos de sus hombres son segados por la ametralladora.

antiguo núcleo de verdad que lleva. El desvío no fundó su causa en nada exterior a su propia verdad como crítica presente.

Aquello que, en la formulación teórica, se presenta abiertamente como *desviado*, desmintiendo toda autonomía duradera de la esfera de lo teórico expresado, haciendo intervenir *mediante esa violencia* la acción que perturba y desplaza todo orden existente, recuerda que esa existencia de lo teórico no es nada en sí misma, y no puede conocerse sino con la acción histórica y la *corrección histórica* que es su verdadera fidelidad.

Tres partisanos lanzan granadas; indecisión en las filas de los Blancos; el jefe cae; el portaestandarte cae; el regimiento refluye.

Intertítulo: "Es necesario recuperar lo que el espectáculo tomó de la realidad. Los expropiadores espectaculares deben ser a su vez expropiados. El mundo ya está filmado. Ahora se trata de transformarlo".

Dos puertos en la puesta del sol, pintados por Claude Lorrain.

Lo importante es poseer efectivamente la comunidad del diálogo y el juego con el tiempo que fueron *representados* por la obra poético-artística.

Bellos rostros femeninos.

Cuando el arte independiente representa su mundo con colores resplandecientes, un momento de la vida ha envejecido, y no se deja rejuvenecer con colores resplandecientes. Solo se deja evocar en el recuerdo. La grandeza del arte no comienza a aparecer sino cuando la vida se desploma.

En el salón de Vienna, de noche, Johnny Guitar bebe solo. Vienna aparece y le pregunta: "¿Lo está pasando bien, señor Logan?". Johnny responde: "No me podía dormir". Vienna: "¿Te parece que el alcohol te va a ayudar?". Johnny: "¿Y a ti qué te mantiene despierta?". Ella: "Sueños, malos sueños". Él: "Yo también los tengo, a veces. ¡Toma! Esto te ayudará a que pases". Vienna rechaza el vaso: "Ya lo intenté, pero el método no dio resultado". Johnny le dice: "¿Cuántos hombres has olvidado?". Ella replica: "Y tú, ¿de cuántas mujeres te acuerdas?" (como acompañamiento musical creciente, el tema de "Johnny Guitar").

Intertítulo: "Así, después de que la práctica inmediata del arte dejó de ser la cosa más eminente y de que ese predicado fue otorgado a la teoría en cuanto tal, este se aparta ahora de esta última, en la medida en que se constituye la práctica sintética posteórica, cuya misión ante todo es ser el fundamento y la verdad tanto del arte como de la filosofía".

August von Cieszkowski,
Prolegómenos a la historiosofía.

El estalinista Marchais habla; Mitterrand figura a su lado en un mitin electoral; se aplauden recíprocamente; Servan-Schreiber también habla; Marchais, en una pantalla de televisión.

El pensamiento de la organización social de la apariencia es oscurecido a su vez por la *subcomunicación* generalizada que defiende. No sabe que el conflicto está en el origen de todas las cosas de su mundo. Los especialistas del poder del espectáculo, poder absoluto en el interior de su sistema del lenguaje sin

Muchedumbre haciendo cola para entrar a una sala de cine.

respuesta, son absolutamente corrompidos por su experiencia del desprecio y del éxito del desprecio; porque recuperan su desprecio confirmado por el conocimiento *del hombre despreciable* que es realmente el espectador.

La cámara se aleja de la fotografía de una muchacha desnuda; panorámica sobre otra.

En ese movimiento esencial del espectáculo, que consiste en recuperar en él todo lo que existía en la actividad humana *en el estado fluido*, para poseerlo en el estado coagulado, como cosas que se han convertido en el valor exclusivo por su *formulación en negativo* del valor vivido, reconocemos a nuestra vieja enemiga que tan bien sabe parecer al primer vistazo algo trivial y compuesto solo de sí mismo, cuando por el contrario es tan compleja y tan llena de sutilezas metafísicas, *la mercancía.*

El presidente Pompidou de visita en el Salón del Automóvil; admira el auto más reciente, presentado en un zócalo giratorio.

Serie de cover girls en traje de baño.

Es el principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por "cosas suprasensibles aunque sensibles", lo que se realiza absolutamente en el espectáculo, donde el mundo sensible resulta reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él, y que al mismo tiempo se hace reconocer como lo sensible por excelencia.

El mundo a la vez presente y ausente que el espectáculo *hace ver* y el mundo de la mercancía que domina todo cuanto es vivido. Y el mundo de la mercancía es así mostrado *como es*, porque su movimiento es idéntico al *alejamiento* de los hombres entre ellos y frente a su producto global.

La dominación de la mercancía se ejerció ante todo de una manera oculta en la economía, que a su vez, como base material de la vida social, permanecía inadvertida e incomprendida, como lo familiar que sin embargo no es conocido. En una sociedad donde la mercancía concreta sigue siendo rara o minoritaria, es la dominación aparente del dinero la que se presenta como el emisario provisto de plenos poderes que habla en nombre de un poder desconocido. Con la revolución industrial, la división manufacturera del trabajo y la producción masiva para el mercado mundial, la mercancía aparece en efecto como un poder que realmente viene a *ocupar* la vida social. Es entonces cuando se constituye la economía política, como ciencia dominante y como ciencia de la dominación. El espectáculo es una guerra del opio permanente para hacer que se acepte la identificación de los bienes con las mercancías; y de la satisfacción con la supervivencia que aumenta según sus propias leyes. Pero si la supervivencia consumible es algo que debe aumentar siempre, es porque no deja de *contener la privación*. Si no hay ningún más allá de la supervivencia aumentada, ningún punto donde podría cesar su crecimiento, es porque no está ella misma más allá de la privación, sino que ella es la privación que se ha vuelto más rica. El valor de cambio no pudo

Fábrica en Marghera que contamina el aire de Venecia; fábricas que añaden sus emanaciones a las de los automóviles, y contaminan México; amontonamiento de basuras ante la iglesia Saint-Nicolas-des-Champs; el agua sucia del Sena.

Larga secuencia de un motín en Watts;[3] incendios, acción de las fuerzas del orden, arrestos.

3. Los Ángeles (California), 13 al 16 de agosto de 1965. La "larga secuencia" dura un minuto y treinta y cinco segundos. [N. del E.]

formarse sino como agente del valor de uso, pero su victoria por sus propias armas creó las condiciones de su dominación autónoma. Movilizando todo uso humano y captando el monopolio de su satisfacción, terminó por *dirigir su uso*. El proceso de intercambio se identificó con todo uso posible, y lo redujo a su merced. El valor de cambio es el condotiero del valor de uso, que termina por hacer la guerra por su propia cuenta.

El valor de uso que estaba implícitamente comprendido en el valor de cambio debe ser ahora explícitamente proclamado, en la realidad invertida del espectáculo, justamente porque su realidad efectiva está carcomida por la economía mercantil superdesarrollada; y porque una pseudojustificación se vuelve necesaria para la falsa vida.

En Francia, una Compañía Republicana de Seguridad,[4] *en su cuartel, se ejercita en el combate callejero.*

El resultado concentrado del trabajo social, en el momento de la abundancia *económica*, se vuelve aparente y somete toda realidad a la apariencia, que es ahora su producto. El capital no es ya el centro invisible que dirige el modo de producción: su acumulación lo extiende hasta la periferia en forma de objetos sensibles. Toda la extensión de la sociedad es su retrato.

Continuación de las grandes maniobras de los

El espectáculo, como la sociedad moderna, es a la vez unido y dividido. Como ella, edifica su

4. *Compagnie Républicaine de Sécurité*, o C.R.S., policía antidisturbios. [N. del T.]

unidad en el desgarramiento. Pero la contradicción, cuando emerge en el espectáculo, es a su vez contradicha por una inversión de su sentido; de manera que la división mostrada es unitaria, mientras que la unidad mostrada es dividida.

C.R.S.: policías disfrazados de izquierdistas levantan una barricada y enarbolan la bandera negra. Sus colegas se llevan rápidamente la barricada.

Es la lucha de poderes que se constituyeron para la gestión del mismo sistema socioeconómico la que se despliega como la contradicción oficial, perteneciente de hecho a la unidad real; esto tanto a escala mundial como en el interior de cada nación.

Las falsas luchas espectaculares de las formas rivales del poder separado son al mismo tiempo reales en el hecho de que traducen el desarrollo desigual y conflictivo del sistema, los intereses relativamente contradictorios de las clases o de las subdivisiones de clases que reconocen el sistema y definen su propia participación en su poder. Esas diversas oposiciones pueden darse, en el espectáculo, según criterios muy diferentes, como formas de sociedades absolutamente distintas. Pero según su realidad efectiva de sectores particulares, la verdad de su particularidad reside en el sistema universal que las contiene: en el movimiento único que abarcó al planeta como su campo, el capitalismo.

Mao Zedong recibe como un padre, en Pekín, al presidente Nixon.

El movimiento de *banalización* que, bajo las diversiones coloridas del espectáculo, domina mundialmente la sociedad moderna también

En Vietnam, helicópteros que ametrallan todo lo que se mueve en el suelo.

la domina en cada uno de los puntos donde el consumo desarrollado de las mercancías multiplicó en apariencia los roles y los objetos que pueden escogerse. Las supervivencias de la religión y de la familia –que sigue siendo la forma principal de la herencia del poder de clase–, y por lo tanto de la represión moral que garantizan, pueden combinarse como una misma cosa con la afirmación redundante del goce de este mundo, no siendo este mundo justamente producido sino en cuanto seudogoce que conserva en sí la represión. A la aceptación embobada de lo que existe también puede unirse como una misma cosa la rebelión puramente espectacular: esto traduce ese simple hecho de que la insatisfacción misma se ha convertido en una mercancía no bien la abundancia económica resultó capaz de extender su producción hasta el tratamiento de semejante materia prima.

Sacerdote bendiciendo un submarino "nuclear" de la flota inglesa.

Acumulación de automóviles que se esfuerzan en vano por circular en la ciudad.

Johnny Hallyday canta; su público pega alaridos de alegría; el artista se revuelca por el suelo.

Al concentrar en ella la imagen de un rol posible, la estrella, la representación espectacular del hombre viviente, concentra por lo tanto esa banalidad. La condición de estrella es la especialización de la *vivencia aparente*, el objeto de la identificación con la vida aparente sin profundidad, que debe compensar el desmigajamiento de las especializaciones productivas evidentemente vividas. Las estrellas existen para figurar tipos variados de estilos

Los Beatles bajan de un avión, recibidos por una juventud entusiasta;[5] los fotógrafos maniobran; Eddy Mitchell canta, para la satisfacción general; Dick Rivers canta.

5. Véase nota número 8. [N. del E.]

de vida y de estilos de comprensión de la sociedad, libres de ejercerse *globalmente*. Ellas encarnan el resultado inaccesible del *trabajo* social, remedando subproductos de ese trabajo que son mágicamente transferidos por encima de él como su objetivo: el *poder* y las *vacantes*, la decisión y el consumo que están en el comienzo y el fin de un proceso indiscutido. Allá, es el poder gubernamental el que se personaliza en seudoestrella; aquí, es la estrella del consumo la que se hace plebiscitar como seudopoder sobre la vivencia. Pero así como esas actividades de la estrella no son realmente globales, tampoco son variadas.

Marilyn Monroe, durante el rodaje de su último film, inconcluso.

François Mitterrand.

Marilyn, varias veces.

Es *la unidad de la miseria* lo que se oculta bajo las oposiciones espectaculares. Si formas diversas de la misma alienación se combaten bajo las máscaras de la elección total, es porque todas están edificadas sobre las contradicciones reales reprimidas. Según las necesidades de la fase particular de la miseria que esta desmiente y mantiene, el espectáculo existe en una forma *concentrada* o en una forma *difusa*. En ambos casos, no es más que una imagen de unificación feliz rodeada de desolación y de espanto, en el centro tranquilo de la desdicha.

Obreros alemanes salen de su fábrica, poco después del acceso al poder de los hitlerianos; de un tragaluz les lanzan folletos clandestinos, que ellos recogen y leen. Un convoy de camiones lleva a los C.R.S. a pie de obra.

En Vietnam, unas tropas peinan el terreno: toman prisioneros.

Lo espectacular concentrado pertenece esencialmente al capitalismo burocrático, aunque pueda ser importado como técnica del poder estatal sobre economías mixtas más atrasadas, o en ciertos momentos de crisis del capitalis-

Hitler, seguido en trávelin, atraviesa las filas de sus partidarios y sube a una tribuna monumental.

mo avanzado. La propiedad burocrática, en efecto, está a su vez concentrada, en el sentido de que el burócrata individual no tiene relaciones con la posesión de la economía global sino por intermedio de la comunidad burocrática, o como miembro de esa comunidad. Además, la producción de las mercancías, menos desarrollada, también se presenta en una forma concentrada: la mercancía que posee la burocracia es el trabajo social total, y lo que revende a la sociedad es su supervivencia en bloque. La dictadura de la economía burocrática no puede dejar a las masas explotadas ningún margen notable de opción, puesto que tuvo que escoger todo por sí misma, y porque cualquier otra elección exterior, ya sea que incumba a la alimentación o a la música, es ya la elección de su completa destrucción.

Brézhnev y otros altos burócratas, en una tribuna en Moscú; sus súbditos desfilan ante ellos.

En el curso de ejercicios de la OTAN, un tanque gigante maniobra y muestra todas sus posibilidades de uso.

Lo espectacular difuso acompaña la abundancia de las mercancías, el desarrollo no perturbado del capitalismo moderno. Aquí cada mercancía tomada por separado está justificada en nombre del tamaño de la producción de la totalidad de los objetos, cuyo espectáculo es un catálogo apologético. Afirmaciones inconciliables se empujan en la escena del espectáculo unificado de la economía abundante; del mismo modo que diferentes mercancías-estrellas sostienen simultáneamente sus proyectos contradictorios de acondicionamiento de la sociedad, donde el espectáculo de los automóviles quiere una circulación perfecta que

Filas de automóviles esperando una ocasión de avanzar; alimentación espectacular; pintura antigua; amoblamiento moderno; muchachas exóticas presentadas en jaulas; llegada de un vagón de metro a una estación.

destruye las viejas ciudades, mientras que el espectáculo de la ciudad misma requiere barrios museos. Por lo tanto la satisfacción, ya problemática, que supuestamente pertenece al *consumo del conjunto* es de inmediato falseada en el hecho de que el consumidor real no puede tocar directamente más que una sucesión de fragmentos de esa felicidad mercantil, fragmentos de donde la cualidad adjudicada al conjunto, evidentemente, siempre está ausente.

Desmoronamiento de las estatuas, en el techo de una iglesia veneciana. Dos tahitianas, en un velero. Típico living room de hoy, con trávelin hacia el receptor de televisión que constituye su centro.

Cada mercancía determinada lucha por sí misma, no puede reconocer a las otras, pretende imponerse en todas partes como si fuera la única. El espectáculo es entonces el canto épico de ese enfrentamiento, que no podría ser concluido por la caída de ninguna Ilión. El espectáculo no canta a los hombres y sus armas, sino a las mercancías y sus pasiones. Es en esa lucha ciega donde cada mercancía, según su pasión, realiza de hecho en la inconsciencia algo más elevado: el devenir-mundo de la mercancía, que es igualmente el devenir-mercancía del mundo. Así, por una *astucia de la razón mercantil*, lo *particular* de la mercancía se gasta combatiendo, mientras que la forma-mercancía va hacia su realización absoluta. En la imagen de la unificación dichosa de la sociedad por el consumo, la división real está solamente *suspendida* hasta la próxima no realización en lo consumible. Cada producto particular que debe representar la esperanza de un atajo fulgurante para acceder por

Serie de cover girls, desnudas o con poca ropa.

Nuevos modelos de automóviles, expuestos ante una muchedumbre respetuosa.

fin a la tierra prometida del consumo total es presentado ceremoniosamente, a su vez, como la singularidad decisiva. Pero como en el caso de la difusión instantánea de las modas de nombres en apariencia aristocráticos que resultarán llevados por casi todos los individuos de la misma edad, el objeto del que se espera un poder singular no pudo ser propuesto a la devoción de las masas sino porque había sido realizado en una cantidad bastante grande de ejemplares para ser consumidos masivamente. La índole prestigiosa de ese producto cualquiera no le viene más que de haber sido puesto un momento en el centro de la vida social como el misterio revelado de la finalidad de la producción.

La fabricación industrial de las tortas de crema, después de la racionalización de la pastelería.

El objeto que era prestigioso en el espectáculo se vuelve vulgar en el instante en que entra en casa de ese consumidor, al mismo tiempo que en casa del resto. Demasiado tarde revela su pobreza esencial, que naturalmente proviene de la miseria de su producción. Pero ya es otro objeto lo que sostiene la justificación del sistema y la exigencia de ser reconocido. La impostura de la satisfacción debe denunciarse ella misma reemplazándose, según el cambio de los productos y el de las condiciones generales de la producción. Lo que afirmó con el más perfecto descaro su propia excelencia definitiva sin embargo cambia, en el espectáculo difuso pero también en el espectáculo concentrado, y es solo el sistema el que debe continuar: tanto

Autos de carrera compiten en un circuito.

Stalin como la mercancía pasada de moda son denunciados precisamente por aquellos que los impusieron. Cada *nueva mentira* de la publicidad es también el *reconocimiento* de su mentira precedente. Cada desmoronamiento de una figura del poder totalitario revela la *comunidad ilusoria* que lo aprobaba en forma unánime, y que no era más que un conglomerado de soledades sin ilusiones.

Mao con su lugarteniente más cercano, Lin Biao.

Stalin en la tribuna, aplaudido por un Congreso monolítico; la población desfila en la Plaza Roja ante sus herederos; en esta fiesta está presente un gran retrato de Lenin.
De una estatua colosal de Stalin en Budapest, que los trabajadores húngaros insurgentes se dedican a demoler, no quedan más que las botas.

Lo que el espectáculo da como perpetuo está fundado en el cambio, y debe cambiar con su base. El espectáculo es absolutamente dogmático y al mismo tiempo no puede desembocar realmente en ningún dogma sólido. Nada se detiene para él; es el Estado el que le es natural y no obstante el más contrario a su inclinación.

Panorámica sobre una muchacha, hasta su cara feliz.

La unidad irreal proclamada por el espectáculo es la máscara de la división de clases sobre la cual descansa la unidad real del modo de producción capitalista. Lo que obliga a los productores a participar en la edificación del mundo es también lo que los aparta de él. Lo que pone en relación a los hombres liberados de sus limitaciones locales y nacionales es también lo que los aleja. Lo que obliga a la profundización de lo racional es también lo que alimenta lo irracional de la explotación jerárquica y de la represión. Lo que constituye

Secuencia sobre la actividad de una fábrica que produce "condicionamientos",[6] vale decir, embalajes.
Buenaventura Durruti, inmóvil, en primer plano.
Intertítulo: "¿Vivimos, proletarios, vivimos? Esta edad que contamos, y donde todo lo que contamos ya no es nuestro, ¿es una vida? ¿Y podemos no percibir lo que perdemos incesantemente con los años?". Un marinero

6. En el original, *conditionnement*, que significa tanto "condicionamiento" como "acondicionamiento", "embalaje". [N. del T.]

el poder abstracto de la sociedad constituye su *no libertad* concreta.

revolucionario de Octubre, en primer plano, sacude la cabeza negativamente. Durruti, que lo mira. El marinero, que sigue diciendo no. Intertítulo: "El reposo y el alimento ¿no son pobres remedios de la continua enfermedad que nos mortifica? Y la que llamamos la última, ¿es otra cosa, si lo entendemos bien, más que una repetición, y como el último acceso del mal que traemos al mundo al nacer?". El marinero de Petrogrado concuerda.
Michel Corrette: Sonata en re mayor para violonchelo y clavicordio.
La música va disminuyendo.

Naves de guerra en alta mar; desembarco de fusileros marinos franceses, luego ingleses, en Shanghái; un marino de los Estados Unidos controla a caminantes chinos; soldados franceses rechazan a la multitud; soldados ingleses en patrulla; los alambres de púas que protegen la frontera de las Concesiones[7] son custodiados por la infantería colonial francesa.

La producción capitalista unificó el espacio, que no está ya limitado por sociedades exteriores. Esta unificación es al mismo tiempo un proceso extensivo e intensivo de *banalización*. La acumulación de las mercancías producidas en serie para el espacio abstracto del mercado, así como debía quebrar todas las barreras regionales y legales, y todas las restricciones corporativas medievales que mantenían la *calidad* de la producción artesanal, también debía disolver la autonomía y la calidad de los lugares. Esa potencia de homogeneización es la artillería pesada que hizo caer todas las murallas de China.

7. Régimen por el que la administración de una colonia es concedida por parte de un Estado a sociedades privadas. [N. del E.]

Precisamente para volverse cada vez más idéntico a sí mismo, para acercarse de la mejor manera posible a la monotonía inmóvil, *el espacio libre de la mercancía* es ahora en todo momento modificado y reconstruido.

Esta sociedad que suprime la distancia geográfica recoge interiormente la distancia como separación espectacular.

Soldados británicos que cierran una puerta de las Concesiones.

Subproducto de la circulación de las mercancías, la circulación humana considerada como un consumo, el turismo, se reduce fundamentalmente al esparcimiento de ir a ver lo que se ha vuelto banal. La planificación económica de la frecuentación de lugares diferentes es ya por sí misma la garantía de su *equivalencia*. La misma modernización que retiró del viaje el tiempo también le retiró la realidad del espacio.

Turistas que visitan París en ómnibus vidriados o Bateaux Mouches; sus gulas comentan lo que hay que ver.

Intertítulo: "Por lo general, la sociedad fundada en la expansión del trabajo industrial alienado se vuelve, de punta a punta, malsana, ruidosa, fea y sucia como una fábrica".

La sociedad que modela todo su entorno edificó su técnica especial para trabajar la base concreta de ese conjunto de tareas: su mismo territorio. El urbanismo es esa toma de posesión del entorno natural y humano por el capitalismo que, desarrollándose lógicamente como dominación absoluta, ahora puede y

"Bloque de viviendas" de arquitectura reciente.

debe rehacer la totalidad del espacio como *su propio decorado.*

Intertítulo: "El hombre retorna a la caverna [...] que habita solo en precario, como un poder ajeno que puede escapársele cualquier día, del que puede ser arrojado cualquier día si no paga. Tiene que pagar por esta casa mortuoria".

Marx, *Manuscritos de 1844.*

C.R.S. en su sitio, en ese terreno escogido.

Si todas las fuerzas técnicas de la economía capitalista deben ser comprendidas como operando separaciones, en el caso del urbanismo uno se enfrenta con el equipamiento de su base general, con el tratamiento del suelo que conviene a su despliegue; con la técnica misma *de la separación.* Por primera vez una arquitectura nueva, que en cada época anterior estaba reservada a la satisfacción de las clases dominantes, se encuentra directamente destinada *a los pobres.* La miseria formal y la extensión gigantesca de esta nueva experiencia de hábitat provienen juntas de su carácter *de masa,* que está implicado a la vez por su destino y por las condiciones modernas de construcción. La *decisión autoritaria,* que acondiciona abstractamente el territorio en territorio de la abstracción, evidentemente está en el centro de esas condiciones modernas de construcción. El umbral franqueado en el crecimiento del poder material de la sociedad y el *retraso* de la dominación consciente de ese poder son desplegados en el urbanismo.

Algunas maquetas, y realizaciones, de una arquitectura reciente como lugares de vacaciones, llamada "marina" al borde del mar, pero que también pueden encontrarse en la montaña; el nuevo barrio de La Défense, en el oeste de la región parisina.

Intertítulo: "El entorno, que es reconstruido cada vez con más premura para el control represivo y la ganancia, al mismo tiempo se vuelve más frágil e incita más al vandalismo. El capitalismo en su fase espectacular reconstruye todo en papel maché y produce incendiarios. Así, su decorado se vuelve en todas partes inflamable como un colegio en Francia".

La historia que amenaza a este mundo crepuscular es también la fuerza que puede someter al espacio en el tiempo vivido. La revolución proletaria es esa *crítica de la geografía humana* a través de la cual los individuos y las comunidades tienen que construir los sitios y los acontecimientos que corresponden a la apropiación, no ya solamente de su trabajo, sino de toda su historia. En ese espacio en movimiento del juego y de las variaciones libremente escogidas de las reglas del juego, la autonomía del lugar puede encontrarse sin volver a introducir un apego exclusivo al suelo; y de ese modo, reducir la realidad del viaje y de la vida comprendida como un viaje que tiene en sí mismo todo su sentido.

El crucero Aurora remonta el Neva al final de la noche; pone en tierra su compañía de desembarco, al amanecer.

La Torre de Babel.

Continuación de arquitecturas y paisajes en un cuadro primitivo italiano.

Johnny Guitar cabalga a través de un Far West desértico, y en la tormenta. Llega frente a un saloon grandioso, soberbiamente aislado en el medio de ese desierto. Entra en el establecimiento, donde no hay ningún otro cliente, pero donde dos crupieres esperan ante mesas de juego,

haciendo girar la ruleta. Johnny va al mostrador y pide un vaso al barman. En el bar de la casa de juegos de Shanghai Gesture, un europeo, que muestra el lugar a una muchacha de paso, describe la asistencia: "Javaneses, hindúes, chinos, portugueses, filipinos, rusos, malayos... ¡Qué aquelarre!". Y la muchacha dice: "Si me reconocieran, ¡qué historia! El mundo no es más que un jardín de infantes, comparado con este lugar tan maléfico. Solo en sueños hubiera creído posible un lugar semejante. Tengo la impresión de estar soñando; todo puede ocurrir en cualquier instante".

Obreros trabajando en una fábrica; fabrican neumáticos.

El tiempo de la producción, el tiempo-mercancía, es una acumulación infinita de intervalos equivalentes. Es la abstracción del tiempo irreversible, cuyos segmentos en su totalidad deben probar con el cronómetro su única igualdad cuantitativa. Ese tiempo, en toda su realidad efectiva, es lo que es en su carácter *intercambiable*.

Larga secuencia sobre la muchedumbre de vacaciones en Saint-Tropez.

El tiempo general del no desarrollo humano existe también bajo el aspecto complementario de un *tiempo consumible* que vuelve hacia la vida cotidiana de la sociedad, a partir de esa producción determinada, como un *tiempo pseudocíclico*. El tiempo pseudocíclico es el del consumo

de la supervivencia económica moderna, la supervivencia aumentada, donde la vivencia cotidiana permanece privada de decisión y sometida, no ya al orden natural, sino a la seudonaturaleza desarrollada en el trabajo alienado; y por lo tanto, ese tiempo recupera *muy naturalmente* el viejo ritmo cíclico que regulaba la supervivencia de las sociedades preindustriales. El tiempo pseudocíclico a la vez se apoya en las huellas naturales del tiempo cíclico, y compone nuevas combinaciones que le son homólogas: el día y la noche, el trabajo y el descanso semanales, el retorno de los períodos vacacionales.

El tiempo pseudocíclico consumible es el tiempo espectacular como tiempo del consumo de las imágenes, en el sentido restringido, y como imagen del consumo del tiempo, en toda su extensión. El tiempo del consumo de las imágenes, medio de todas las mercancías, es inseparablemente el campo donde se ejercen con plenitud los instrumentos del espectáculo, y el objetivo que estos presentan de modo global, como lugar y como figura central de todos los consumos particulares. La imagen social del consumo del tiempo, por su parte, es exclusivamente dominada por los momentos de esparcimientos y de vacaciones, momentos representados *a distancia* y deseables por postulado, como toda mercancía espectacular. Esta mercancía es aquí explícitamente dada como el momento de la

Parejas frente a receptores de televisión, y un "sistema estereofónico".

Continuación de la muchedumbre en Saint-Tropez; mujeres que caminan con los senos desnudos.

vida real, cuyo retorno cíclico hay que esperar. Pero en esos mismos momentos asignados a la vida, es todavía el espectáculo el que se da para ver y reproducir, alcanzando un grado más intenso. Lo que fue representado como la vida real se revela simplemente como la vida más *realmente espectacular.*

Aviones que despegan de un portaaviones y que vuelven a él.

Mientras que el consumo del tiempo cíclico de las sociedades antiguas estaba en sintonía con el trabajo real de dichas sociedades, el consumo pseudocíclico de la economía desarrollada se encuentra en contradicción con el tiempo irreversible abstracto de su producción. Mientras que el tiempo cíclico era el tiempo de la ilusión inmóvil, realmente vivido, el tiempo espectacular es el tiempo de la realidad que se transforma, ilusoriamente vivido.

Lo que siempre es nuevo en el proceso de la producción de las cosas no se encuentra en el consumo, que sigue siendo el retorno ampliado de lo mismo. Porque el trabajo muerto sigue dominando el trabajo vivo, en el tiempo espectacular el pasado domina el presente.

Enamoradas, como recuerdos.

Como otro aspecto de la deficiencia de la vida histórica general, la vida individual todavía no tiene historia. Los seudoacontecimientos que se dan prisa en la dramatización espectacular no fueron vividos por aquellos que están informados de eso; y además se pierden en la

inflación de su reemplazo precipitado, a cada pulsión de la maquinaria espectacular. Por otra parte, lo que fue realmente vivido carece de relación con el tiempo irreversible oficial de la sociedad, y está en oposición directa al ritmo pseudocíclico del subproducto consumible de este tipo. Esa vivencia individual de la vida cotidiana separada carece de lenguaje, de concepto, de acceso crítico a su propio pasado, que no está consignado en ninguna parte. No se comunica. Es incomprendida y olvidada en beneficio de la falsa memoria espectacular de lo no memorable.

En el mostrador del mismo saloon perdido, Vienna, su amante Dancing Kid, y Johnny Guitar y cierta tensión que reinaba. Vienna le dice a Dancing Kid: "Es la vida, ¿qué quiere? Las amistades van y vienen". Y a Johnny: "¿Usted quiere tocar algo, señor Guitar?". Johnny: "¿Tiene alguna preferencia?". Vienna: "Sí, toque algo que hable de amor". El celoso exclama: "¡No tocará tan bien dentro de un rato, cuando esté acostado, en lugar del otro, en la mesa de pase inglés!". Johnny, sin inmutarse: "¿Qué mosca le picó a su amigo?". Vienna: "No lo sé". Y a Dancing Kid: "¿Qué le pasa?". Este último, con vivacidad: "¡Eso más bien pregúnteselo a él! Hacerle la corte a una mujer desconocida a veces trae graves

preocupaciones". Johnny le pregunta a Vienna: "¿Usted es una mujer desconocida?". Ella le responde: "Solamente para los extranjeros". Dancing Kid, indignado: "¿A qué juego están jugando ustedes?". Johnny, con una calma ofensiva: "Yo no estoy jugando a nada, amigo mío". El otro: "¡Ah, no es el lugar que había que elegir para tirar el ancla!". Johnny le señala: "Esta señora es la que me hizo venir; no usted". Dancing Kid, sacando una moneda de su bolsillo: "Si sale cara lo mato, señor. Si sale seca, le toca algo en la guitarra". Lanza la moneda; Vienna la agarra en el aire y le pide a Johnny: "Toque cualquier cosa". Comienza a tocar la melodía de "Johnny Guitar". Vienna la escucha soñadoramente un instante; luego lo detiene y dice secamente: "Toque cualquier otra cosa".

Una patrulla de caballería franquista y luego todo un escuadrón pasan lentamente, y sin verla, a proximidad de la ametralladora de los partisanos españoles disimulados en la sierra (Por quién doblan las campanas).

El espectáculo, como organización social presente de la parálisis de la historia y la memoria, del abandono de la historia que se erige sobre la base del tiempo histórico, es *la falsa conciencia del tiempo.*

Bajo las *modas* aparentes que se anulan y se recomponen en la superficie fútil del tiempo pseudocíclico contemplado, el *gran estilo* de la época está siempre en lo que es

orientado por la necesidad evidente y secreta de la revolución.

Intertítulo: "Se acercaba la medianoche". Una vez más, el pájaro de Minerva se mueve.

(subtítulo: Así, puesto que no puedo ser el enamorado que seduciría en estos tiempos de buena labia, estoy decidido a ser el malvado, y el aguafiestas de estos días frívolos.)

En el Palacio de Invierno que será atacado, una pequeña lechuza, autómata de reloj, gira la cabeza. Michel Corrette: Sonata en re mayor para violonchelo y clavicordio. *Debord.*

La música va disminuyendo. *En el bar de Shanghai Gesture, un viejo chino presenta a la muchacha al doctor Omar, vestido al estilo árabe: "Este es mi mejor amigo, Omar". El chino se aparta enseguida. La muchacha se pregunta: "¿Egipcio? ¿Hombre de negocios?". Omar responde: "No, doctor: Doctor Omar, de Shanghái y Gomorra". Ella: "¿Omar, como el poeta? ¡Ah! Un árbol, poemas, pan…". Omar: "Un jarro de vino, y tú a mi lado, cantando". La muchacha: "De hecho, ¿doctor en qué?". Omar, tranquilamente: "Doctor en Nada, señorita Smith. Eso impresiona y no hace ningún daño; mientras que un verdadero doctor…". Ella le hace otra pregunta: "Su albornoz, en cambio, ¿es real? ¿Dónde nació?". Él le confía: "Nací en plenilunio, en las arenas de Damasco. Mi padre, mercader de tabaco, estaba*

lejos. Y mi madre, más vale no decir nada de ella: a medias francesa, la otra mitad perdida en la noche de los tiempos. En consecuencia, soy mestizo de los más puros. Soy pariente de toda la Tierra; toda la humanidad me es familiar". Ella, sonriente: "Explíqueme entonces la desaparición de nuestros amigos". Omar le dice: "Desde el comienzo estamos solos".
Panorámica sobre un mapa astronómico titulado Rivoluzione della Terra. Maquiavelo.

Detalles del tríptico de Uccello, La batalla de San Romano.

Brézhnev y los principales burócratas, en su tribuna en Moscú, con los mariscales de servicio.

El razonamiento sobre la historia es, inseparablemente, *razonamiento sobre el poder.* Grecia fue ese momento en que el poder y su cambio se discuten y se comprenden, la *democracia de los amos* de la sociedad. Allí estaba la inversa de las condiciones conocidas por el Estado despótico, donde el poder jamás ajusta sus cuentas sino consigo mismo, en la inaccesible oscuridad de su punto más concentrado: por la *revolución de palacio,* que el éxito o el fracaso ponen igualmente fuera de discusión.

Intertítulo: "En la crónica del Norte los hombres actúan en silencio, hacen la guerra, firman la paz, pero no dicen ellos mismos (y la crónica tampoco lo añade) por qué hacen la guerra, por qué razones hacen la paz; en la ciudad, en la corte del príncipe, no hay nada que oír, todo está silencioso; todos sesionan a puertas cerradas y deliberan para ellos mismos; las puertas se abren, los hombres

salen para aparecer en la escena, hacen allí una acción cualquiera, pero actúan en silencio".

Soloviev, Histoire de la Russie depuis les temps les plus anciens.

Cuando la seca cronología inexplicable del poder divinizado hablando a sus servidores, que no quiere ser comprendida sino como ejecución terrenal de los mandamientos del mito, puede ser superada y se vuelve historia consciente, ha sido necesario que la participación real en la historia haya sido vivida por grupos extendidos. De esta comunicación práctica entre aquellos que *se reconocieron* como los poseedores de un presente singular, que experimentaron la riqueza cualitativa de los acontecimientos como su actividad y el lugar donde permanecían –su época–, nace el lenguaje general de la comunicación histórica. Aquellos para quienes el tiempo irreversible existió descubren en él a la vez lo *memorable* y la *amenaza del olvido*: "Heródoto de Halicarnaso presenta aquí los resultados de

Los fusileros que hicieron subir al puente del Potemkin se niegan a proceder a la ejecución de sus camaradas amotinados; como "montaje de atracciones", niñas escolares inglesas manifiestan con firmeza su aprobación.[8]

Un regimiento de caballería en el instante en que echa mano del sable, en el comienzo de una carga.

Asambleas revolucionarias en los edificios ocupados, en Mayo de 1968.

8. Montaje alterno de la secuencia referida de *El acorazado Potemkin* (S.M. Eisenstein, 1925) con planos extraídos de una secuencia mencionada más arriba, en la que un grupo de chicas saluda con gestos crispados a alguien fuera de campo (The Beatles). "Este método determina radicalmente la posibilidad de desarrollar una puesta en escena 'activa' (el espectáculo en su conjunto): en lugar de ofrecer una 'reproducción' estática del acontecimiento dado exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final." (S.M. Eisenstein, "El montaje de atracciones", 1923). [N. del E.]

su investigación, para que el tiempo no derogue los trabajos de los hombres...".

El general Sheridan, a caballo, entra en un fuerte de la frontera donde algunos de sus escuadrones están destacados. El coronel que lo recibe ya sirvió bajo sus órdenes durante la guerra civil. El general le prescribe una operación arriesgada contra los indios. Y concluye: "Si usted fracasa, le puedo afirmar que el consejo de guerra que lo juzgará estará compuesto por nuestros antiguos compañeros del Shenandoah. Yo mismo los elegiré". El coronel, pensativo, dice solamente: "El Shenandoah...". Y el general, acordándose, añade: "Me pregunto qué escribirán más tarde sobre el Shenandoah".

El juramento del Jeu de Paume.

Ceremoniosa comida china, en la Concesión internacional de Shanghái.

La victoria de la burguesía es la victoria del tiempo *profundamente histórico*, porque es el tiempo de la producción económica que transforma la sociedad, de manera permanente y de principio a fin. Mientras la producción agraria siga siendo el trabajo principal, el tiempo cíclico que permanece presente en el fondo de la sociedad alimenta las fuerzas coaligadas de la *tradición*, que van a frenar el movimiento. Pero el tiempo irreversible de la economía burguesa extirpa esas supervivencias en toda la extensión del mundo. La historia que había aparecido hasta entonces como el único movimiento de los individuos de la clase dominante, y por lo tanto escrita como

historia fáctica, ahora es comprendida como el *movimiento general*, y en ese movimiento severo los individuos son sacrificados. La historia que descubre su base en la economía política sabe ahora la existencia de lo que era su inconsciente, pero que sin embargo sigue siendo el inconsciente que no puede poner de manifiesto. Es solo esa prehistoria ciega, una nueva fatalidad que nadie domina, la que democratizó la economía mercantil. Así, la burguesía hizo conocer e impuso a la sociedad un tiempo histórico irreversible, pero le niega su *uso*. "Hubo historia, pero ya no la hay", porque la clase de los poseedores de la economía, que no puede romper con *la historia económica*, también debe reprimir como una amenaza inmediata cualquier otro empleo irreversible del tiempo. La clase dominante, hecha de *especialistas de la posesión de las cosas* que son ellos mismos, de ese modo, una posesión de las cosas, debe ligar su suerte al mantenimiento de esa historia cosificada, a la permanencia de una nueva inmovilidad *en la historia*. Por primera vez el trabajador, en la base de la sociedad, no es materialmente *ajeno a la historia*, porque es ahora por su base como la sociedad se mueve irreversiblemente. En la reivindicación que hace de *vivir* el tiempo histórico, el proletariado encuentra el simple centro inolvidable de su proyecto revolucionario; y cada una de las tentativas, hasta aquí rotas, de ejecución de ese proyecto marca un punto de partida posible de la nueva vida histórica.

Los profesionales de los valores, en plena actividad en la Bolsa de París.

Combates callejeros en Holanda, Irlanda e Inglaterra, recientemente.

Tres negras bailan.

Con el desarrollo del capitalismo, el tiempo irreversible es *unificado mundialmente*. La historia universal se vuelve una realidad, porque el mundo entero está reunido bajo el desarrollo de ese tiempo. Pero esta historia que en todas partes a la vez es la misma no es aún más que el rechazo intrahistórico de la historia. Es el tiempo de la producción económica, recortado en fragmentos abstractos iguales, que se manifiesta en todo el planeta como *la misma luz del día*. El tiempo irreversible unificado es el del *mercado mundial* y el corolario del espectáculo mundial.

Un hidroplano, en el mar; un aeropuerto, de donde despega un avión.

El tiempo irreversible de la producción es ante todo la medida de las mercancías. Así, pues, el tiempo que se afirma oficialmente en toda la extensión del mundo como *el tiempo general de la sociedad*, que no significa más que los intereses especializados que lo constituyen, *no es más que un tiempo particular*. Como una misma corriente se desarrollan las luchas de clases de la larga *época revolucionaria* inaugurada por el ascenso de la burguesía y el *pensamiento de la historia*, la dialéctica, el pensamiento que no se detiene ya en busca del sentido del ente, sino que se eleva al conocimiento de la disolución de todo lo que es; y en el movimiento disuelve toda separación.

La rotación de la Tierra, filmada de lejos.

Ese pensamiento histórico no es más que la conciencia que siempre llega demasiado tarde, y que enuncia la justificación *post festum*.

Así, no superó la separación más que *en el pensamiento*. La paradoja que consiste en suspender el sentido de toda realidad en su culminación histórica, y en revelar al mismo tiempo ese sentido constituyéndose uno mismo en culminación de la historia, se desprende de ese simple hecho de que el pensador de las revoluciones burguesas de los siglos XVII y XVIII no buscó en su filosofía más que la *reconciliación* con su resultado.

Hegel.

Un destacamento de marinos de Kronstadt ataca con bayonetas, bajo el fuego de la artillería, cantando La Internacional.

Cuando el proletariado manifiesta por su propia existencia en actos que ese pensamiento de la historia no se olvidó, el mentís de la *conclusión* es igualmente la confirmación del método.

Larga batalla de la Guerra de Secesión.

El defecto en la teoría de Marx es naturalmente el defecto de la lucha revolucionaria del proletariado de su época. La clase obrera no decretó la revolución permanente en la Alemania de 1848; la Comuna fue vencida en el aislamiento. La teoría revolucionaria, por lo tanto, no puede alcanzar todavía su propia existencia total. Toda la insuficiencia teórica en la defensa *científica* de la revolución proletaria puede ser reducida, tanto por el contenido como por la forma de la exposición, a una identificación del proletariado con la burguesía desde el *punto de vista de la toma revolucionaria del poder.*

Plano del Palacio de Invierno en 1917, sobre el cual un lápiz marca los ejes del ataque.
Plano del Palacio de las Tullerías en 1792.

Durante la Guerra Civil Española, un partisano que atravesó las líneas aporta en el último momento la noticia de que los franquistas están prevenidos de la ofensiva republicana que va a ser lanzada, y la esperan con efectivos suficientes. El general Golz, oficial ruso al servicio de la República, responde al teléfono, en un refugio avanzado: "¡Lean! ¿Qué?". Mira, por encima de él, el pasaje de una ola de aviones de bombardeo que va a dar la señal de la ofensiva, y responde: "¡Demasiado tarde! Otra vez vamos a perder. Seremos derrotados. Es una pena".

120 *Continuación de la misma batalla de la Guerra de Secesión.*

Las dos únicas clases que en efecto corresponden a la teoría de Marx, las dos clases puras hacia las cuales conduce todo el análisis en *El capital*, la burguesía y el proletariado, son también las dos únicas clases revolucionarias de la historia, pero en condiciones diferentes: la revolución burguesa se hizo; la revolución proletaria es un proyecto, nacido sobre la base de la precedente revolución, pero que difiere cualitativamente de ella. Al olvidar *la originalidad* del papel histórico de la burguesía, se enmascara la originalidad concreta de este proyecto proletario, que no puede esperar nada de no ser llevando sus propios colores y conociendo "la inmensidad de sus tareas". La burguesía llegó al poder porque es la clase de la economía en desarrollo. El

proletariado no puede ser él mismo el poder sino convirtiéndose en *la clase de la conciencia*. La maduración de las fuerzas productivas no puede garantizar semejante poder, siquiera por el desvío de la desposesión incrementada que acarrea. La toma jacobina del Estado no puede ser su instrumento. Ninguna *ideología* puede servirle para disfrazar objetivos parciales como objetivos generales, porque no puede conservar ninguna realidad parcial que sea efectivamente propia.

Esa alienación ideológica de la teoría ya no puede entonces reconocer la verificación práctica del pensamiento histórico unitario que traicionó, cuando semejante verificación surge en la lucha espontánea de los obreros; solo puede contribuir a reprimir su manifestación y su memoria. Sin embargo, esas formas históricas aparecidas en la lucha son justamente el medio práctico que le faltaba a la teoría para que sea verdadera. Son una exigencia de la teoría, pero que no había sido formulada teóricamente. El *soviet* no era un descubrimiento de la teoría. Y por cierto, la más alta verdad teórica de la Asociación Internacional de los Trabajadores era su propia existencia en la práctica.

Los marinos de Kronstadt prosiguen victoriosamente su ataque.

El Palacio de Invierno, tomado por asalto.

La columna Vendôme, derribada.
Marx.
Michel Corrette: Sonata en re mayor para violonchelo y clavicordio.
Bakunin.

(subtítulo: Sabrás cuánto le gusta la sal, el pan de los extranjeros, y cuán rudo es el pasaje de bajar y subir la escalera de los extranjeros. Y la más pesada carga que arrastrarás

Marx.

será la mala e inepta compañía con la que caerás en esa hondonada del exilio. De manera que te sentirás honrado, luego, de haber tomado tú solo la decisión.)

Desfile del Ejército llamado Rojo: la infantería.

El mismo momento histórico en que el bolchevismo triunfó *por sí mismo* en Rusia, y en que la socialdemocracia combatió victoriosamente *por el viejo mundo*, marca el nacimiento consumado de un orden de cosas que está en el corazón de la dominación del espectáculo moderno: la *representación obrera* se opuso radicalmente a la clase.

Trotski.

Intertítulo: "Quienes quieren instituir un capitalismo estatal como propiedad de una burocracia totalitaria, y no derriban los Consejos; o bien quienes quieren derogar la sociedad de clases y no condenan todos los sindicatos y los partidos especializados jerárquicos se mantendrán muy poco tiempo".

Continuación del desfile del Ejército llamado Rojo: los tanques, los cañones, los cohetes.

La época estalinista revela la realidad detrás de la *burocracia*: es la continuación del poder de la economía, la preservación de lo esencial de la sociedad mercantil, ahora el trabajo-mercancía. Es la prueba de la economía independiente, que domina la sociedad al punto de recrear para sus propios fines la dominación de clase que le es necesaria: lo que equivale a decir que la burguesía creó un poder autónomo que, mientras subsista esta autonomía, puede llegar a abstenerse de una burguesía. La burocracia

totalitaria no es "la última clase proletaria de la historia", en el sentido de Bruno Rizzi, sino solamente *una clase dominante de sustitución* para la economía mercantil. La propiedad capitalista desfalleciente es reemplazada por un subproducto simplificado, menos diversificado, *concentrado* en propiedad colectiva de la clase burocrática. Esta forma subdesarrollada de clase dominante es también la expresión del subdesarrollo económico, y no tiene otra perspectiva más que recuperar el retraso de ese desarrollo en ciertas regiones del mundo. Es el partido obrero, organizado según el modelo burgués de la separación, el que suministró el cuadro jerárquico-estatal a esa edición suplementaria de la clase dominante.

Sobre las escaleras de Odessa, las tropas zaristas disparan a la muchedumbre de manifestantes.

La clase ideológica-totalitaria en el poder es el poder de un mundo invertido: cuanto más fuerte es, tanto más afirma que no existe, y su fuerza le sirve en primer lugar para afirmar su inexistencia. Es modesta en ese solo punto, porque su inexistencia oficial también debe coincidir con el *nec plus ultra* del desarrollo histórico, que simultáneamente se debería a su infalible mando. Extendida en todas partes, la burocracia debe ser la *clase invisible* para la conciencia, de manera que es toda la vida social la que enloquece. La organización social de la mentira absoluta se desprende de esa contradicción fundamental.

Un mitin de la "izquierda unida": los estalinistas y sus aliados, en la tribuna y en la sala; discurso de Mitterrand; discurso de Marchais.

Intertítulo: "Cuanto más ascendemos en esta burocracia de la inteligencia, tantas más cabezas maravillosas encontramos". Marx, Remarques sur la récente réglementation de la censure prussienne.

Brézhnev y otros gobernantes estalinistas reciben flores; la dirección sindicalista en la fábrica Renault; en 1968, los obreros encerrados en Renault por sus sindicatos miran pasar a izquierdistas ingenuos supervisados por sus propios burócratas.

El estalinismo fue el reinado del terror en la misma clase burocrática. El terrorismo que funda el poder de esta clase también debe golpearla, porque no posee ninguna garantía jurídica, ninguna existencia reconocida como clase propietaria, que podría extender a cada uno de sus miembros. Su propiedad real es disimulada, y no se ha vuelto propietaria sino por la vía de la falsa conciencia. La falsa conciencia no mantiene su poder absoluto más que por el terror absoluto, donde todo motivo verdadero termina por perderse. Los miembros de la clase burocrática en el poder no tienen el derecho de posesión sobre la sociedad sino de manera colectiva, como participantes en una mentira fundamental: es necesario que desempeñen el papel del proletariado dirigiendo una sociedad socialista; que sean los actores fieles al texto de la infidelidad ideológica. Pero la participación efectiva en ese ser mentiroso debe verse a su vez reconocida como una participación verídica. Ningún burócrata puede sostener individualmente su derecho al poder, porque probar que es un proletario socialista sería manifestarse como lo contrario a un burócrata; y probar que es un burócrata es imposible, puesto que la verdad oficial de la burocracia es no ser. Así,

Stalin habla largamente.

cada burocracia se encuentra en la dependencia absoluta de una *garantía central* de la ideología, que reconoce una participación colectiva en su "poder socialista" de *todos los burócratas que no aniquila.* Si los burócratas tomados juntos deciden todo, la cohesión de su propia clase no puede ser garantizada sino por la concentración de su poder terrorista en una sola persona. En esa persona reside la única verdad práctica de la mentira *en el poder*: la fijación indiscutible de su frontera siempre rectificada. Stalin decide sin apelaciones quién es finalmente un burócrata poseedor; es decir, quién debe ser llamado "proletario en el poder" o bien "traidor a sueldo del Mikado y de Wall Street". Los átomos burocráticos no encuentran la esencia común de su derecho sino en la persona de Stalin. Este es ese soberano del mundo que de esta manera sabe que es la persona absoluta, para cuya conciencia no existe un espíritu más alto. "El soberano del mundo posee la conciencia efectiva de lo que es –la potencia universal de la efectividad– en la violencia destructiva que ejerce contra el Sí mismo de sus súbditos que le hacen contraste". Al mismo tiempo que es la potencia que define el terreno de la dominación, es "*la potencia que causa estragos en ese terreno*".

Mientras el Reichstag arde, los comunistas de Hamburgo realizan su último mitín. Un militante denuncia la provocación del gobierno nazi; descubre que quieren disolver su partido; revela, en el momento en que es

(subtítulo: Hay un valle en España que llaman del Jarama. Es un lugar que todos conocemos demasiado bien. Es allí donde

demasiado tarde para la guerra civil, que "Hitler es la guerra". El oficial de policía que asistía a la reunión la declara disuelta. Los schupos invaden la sala, apaleando a los asistentes, que cantan La Internacional.
Un oficial nazi. El general Franco.

perdimos nuestra juventud, y también la mayor parte de nuestra vejez.)

Tanques alemanes, en acción; oficiales de las Brigadas internacionales; el batallón Lincoln.

Partisanos españoles, perseguidos por soldados franquistas, se defienden en la cumbre de una última colina. Reunión de los prisioneros políticos en un campo de concentración alemán. Delante de un bloque de viviendas de la región parisina, una niñita solitaria hace girar una calesita. La Place de la Concorde, iluminada; los tejados de París.

Intertítulo: "Esta paz social establecida a duras penas no había durado más que pocos años cuando, para anunciar su fin, aparecieron aquellos que iban a entrar en la historia del crimen con el nombre de 'situacionistas'".

Las barricadas de mayo de 1968: combates en la noche e incendios.

Cuando el proletariado descubre que su propia fuerza exteriorizada participa en el refuerzo permanente de la sociedad capitalista, no ya solo en la forma de su trabajo, sino también en la forma de los sindicatos, de los partidos o de la potencia estatal que había constituido para emanciparse, también descubre por la experiencia histórica concreta que es la clase totalmente enemiga de toda exteriorización

congelada y de toda especialización del poder. El proletariado lleva en sí *la revolución que no puede dejar nada en el exterior de ella misma*, la exigencia de la dominación permanente del presente sobre el pasado, y la crítica total de la separación; y es eso cuya forma adecuada debe encontrar en la acción. Ninguna mejora cuantitativa de su miseria, ninguna ilusión de integración jerárquica son un remedio duradero para su insatisfacción, porque el proletariado no puede reconocerse verídicamente en un perjuicio particular que habría padecido ni por lo tanto *en la reparación de un perjuicio particular*, ni de un gran número de esos perjuicios, sino solamente en el *perjuicio absoluto* de ser rechazado al margen de la vida.

Intertítulo: "Compañeros, como la fábrica Sud-Aviation de Nantes fue ocupada desde hace dos días por los obreros y los estudiantes de esta ciudad, el movimiento se extiende hoy a varias fábricas (N.M.P.P.-París, Henault-Cléon y otras), el Comité de Ocupación de la Sorbona llama a la ocupación inmediata de todas las fábricas de Francia y a la formación de consejos obreros. Compañeros, difundan y reproduzcan lo más rápido posible este llamado. Sorbona, 16 de mayo, 15 horas". Una asamblea escucha a un orador, en octubre de 1917; la fachada oeste de la Sorbona, embellecida con una banderola que proclama: "Ocupación de las fábricas. Consejos obreros. Comité Rabiosos-Internacional Situacionista"; puertos, estaciones, fábricas que

La rue Gay-Lussac, al amanecer. La tribuna de la gran asamblea en la Sorbona: trávelin sobre la gente del "Comité Rabiosos-Internacional situacionista", y Debord.
Michel Corrette: Sonata en re mayor para violonchelo y clavicordio.
Christian Sébastiani; Debord; Patrick Cheval.

paralizó la huelga. Intertítulo: "Y el mes de mayo nunca volverá, desde hoy hasta el fin del mundo del espectáculo, sin que se acuerden de nosotros".

(subtítulo: We few, we happy few; we band of brothers.)

Inscripción en un fresco de Puvis de Chavannes: "Compañeros, la humanidad solo será feliz el día en que el...". Las ventanas iluminadas de la Sorbona, en la noche. El Palacio de Invierno, de noche. Volantes lanzados desde las ventanas de la sala Jules-Bonnot, donde sesiona el Comité de Ocupación de la Sorbona. Obreros rusos de "Octubre" llevan paquetes de volantes, a medida que son impresos por impresores revolucionarios. Afiche en un muro: "¡Abajo la sociedad espectacular-mercantil!".

Intertítulo: "No se jacte de que no tienen tal designio, necesariamente es preciso que lo tengan; y si el azar quisiera que no lo hubieran formado, la fuerza misma de las cosas los conduciría a eso; la conquista engendra la conquista, y la victoria ansía la victoria". Maquiavelo, Lettre à Francesco Vettori. *Algunos aspectos de la Sorbona ocupada; con esta inscripción en una pared: "¡Corre rápido, compañero, el viejo mundo está detrás de ti!".*

Intertítulo: "A partir del 25 de febrero, mil sistemas ajenos saldrán impetuosamente del espíritu de los innovadores y se difundirán en

el espíritu perturbado de la muchedumbre... Parecía que, del choque de la revolución, la sociedad misma hubiese sido reducida a polvo y que se hubiese puesto en licitación la nueva forma que había que dar al edificio que iban a construir en su lugar; cada uno proponía su plan; este lo producía en los diarios; aquel en las carteleras, que pronto cubrieron las paredes; ese otro, al aire libre, por la palabra. Uno pretendía destruir la desigualdad de las fortunas, el otro la desigualdad de las luces, un tercero emprendía la nivelación más antigua de las desigualdades, la del hombre y la mujer; se indicaban específicos contra la pobreza y remedios a esa enfermedad del trabajo que atormenta a la humanidad desde que existe".

Tocqueville, *Souvenirs.*

(subtítulo: Pero ni la madera ni el fuego encuentran sosiego, satisfacción ni descanso en ningún ardor, pequeño o grande, en ninguna semejanza, hasta que el fuego sea indisociable de la madera y le comunique su propia naturaleza...)

Barricada que arde en la noche.

Intertítulo: "Pero entonces ocurre que se los acuse de vandalismo y que se censure y repruebe su falta de respeto por la máquina. Esas críticas estarían fundadas si por parte de los obreros hubiera una voluntad sistemática de deterioro, sin una preocupación por el objetivo. ¡Pero no es así! Si los trabajadores la emprenden con las máquinas no es por placer o diletantismo, sino porque una

imperiosa necesidad los obliga a hacerlo". Émile Pouget, *El sabotaje.*

Fin de la música.

Las fuerzas del mantenimiento del orden en acción, en los campos de Flins, en las calles de Nantes; jóvenes lumpenproletarios que defienden los techos de la rue Saint-Jacques.

Por los nuevos signos de negación, incomprendidos y adulterados por el acondicionamiento espectacular, que se multiplican en los países más avanzados económicamente, ya puede sacarse la conclusión de que se ha abierto una nueva época: después de la primera tentativa de subversión obrera, *ahora lo que fracasó es la abundancia capitalista.* Cuando las luchas antisindicales de los obreros occidentales son reprimidas primero por los sindicatos, y cuando las corrientes rebeldes de la juventud lanzan una primera protesta informe, en la que sin embargo el rechazo de la antigua política especializada, del arte y de la vida cotidiana, está inmediatamente implicado, estas son las dos caras de una nueva lucha espontánea que comienza bajo el aspecto *criminal.* Son los signos precursores del segundo asalto proletario contra la sociedad de clases.

Un mapa de Polonia; un camión blindado, atacado por los amotinados, se prende fuego; una muchedumbre insurrecta escala el pórtico de un palacio. En un bar de Tánger, una mujer acude a la mesa donde un bribón muy acompañado trata sus negocios, y le pregunta: "¿Usted me conoce?". Él responde: "Nunca me acuerdo de las mujeres lindas. ¿Van Straten tiene un nuevo yate?". Ella: "No es cuestión de negocios, Tadeus, sino de Polonia". Él, enseguida: "Nunca doy inf...". Se interrumpe, y mientras crece una música del pasado, dice, conmovido: "Polonia".

Intertítulo: "Una vez más Polonia está recubierta de una mortaja sangrienta, y nosotros fuimos espectadores impotentes". Declaración de los obreros franceses en el mitin de fundación de la Internacional, el 28 de septiembre de 1864.

Cuando la realización cada vez más profunda de la alienación capitalista en todos los niveles, haciendo cada vez más difícil a los trabajadores reconocer y designar su propia miseria, los pone en la alternativa de rechazar *la totalidad de su miseria, o nada*, la organización revolucionaria debió aprender que ya no puede *combatir la alienación en formas alienadas.*

Combates callejeros en Italia.

Lenin pronuncia un discurso.

El desarrollo mismo de la sociedad de clases hasta la organización espectacular de la no vida, por lo tanto, conduce el proyecto revolucionario a volverse *visiblemente* lo que ya era *esencialmente.*

En Italia, policías en jeep se arrojan en la muchedumbre y la apalean; schupos de la República Federal operan a pie.

La teoría revolucionaria es ahora enemiga de toda ideología revolucionaria, *y sabe que lo es.*

Los tanques rusos rechazan a los obreros alemanes, en Berlín, junio de 1953.

(subtítulo: Sin embargo, consideramos el contenido de esta experiencia en su integridad: este contenido es la obra que desaparece... El hecho de desaparecer también es efectivamente real, está vinculado con la obra y desaparece a su vez con esta; lo negativo se hunde con lo positivo, de la que es su negación).

Larga secuencia nocturna: la policía norteamericana apalea a amotinados negros.

En el curso de una batalla de la Guerra de Secesión, un oficial viene a ubicarse a la cabeza del 7º regimiento de caballería de Michigan, y ordena: "¡7º Michigan, adelante!... ¡Al trote! ¡Adelante!... ¡Al galope! ¡Adelante!... ¡Carguen!". Arkadin, en un baile de disfraces que da en su castillo de España, con un vaso en la mano, dice a sus huéspedes: "Nada de discursos. Propongo un brindis a la moda georgiana. En Georgia, los brindis comienzan por un cuento... Soñé con un cementerio donde los epitafios eran extraños, 1822-1826, 1930-1934... Se muere muy joven aquí, le dije a alguien; un tiempo muy corto entre el nacimiento y la muerte. No más que en otras partes, me respondieron, pero aquí solo cuentan como años de vida los que duró una amistad. ¡Bebamos por la amistad!". Ivan Chtcheglov; Asger Jorn; la caballería continúa su carga.

Después del fracaso del precedente ataque, el mismo oficial viene a buscar a los regimientos de caballería 5º y 6º de Michigan, y los lanza a una nueva carga. Arkadin termina otro cuento: "¿Lógico?, gritó la rana ahogándose con el escorpión, ¿dónde está la lógica aquí? –Nada puedo hacer contra

Intertítulo: "'Evidentemente, sería muy cómodo hacer la historia si uno no debiera emprender la lucha sino con posibilidades infaliblemente favorables'. Para destruir por completo esta sociedad, obviamente hay que estar dispuesto a lanzar contra ella, diez veces seguidas o más, asaltos de una importancia comparable al de Mayo de 1968; y considerar como inconvenientes inevitables cierta cantidad de derrotas y de guerras civiles. Los objetivos que cuentan en la historia universal deben ser afirmados con energía y voluntad".

eso –dijo el escorpión–, es mi carácter... ¡Bebamos por el carácter!".
Después de un nuevo fracaso, el mismo oficial aparece ante las filas del 1° regimiento de caballería de Michigan, el último que queda en reserva; y ordena otra carga, que comienza.

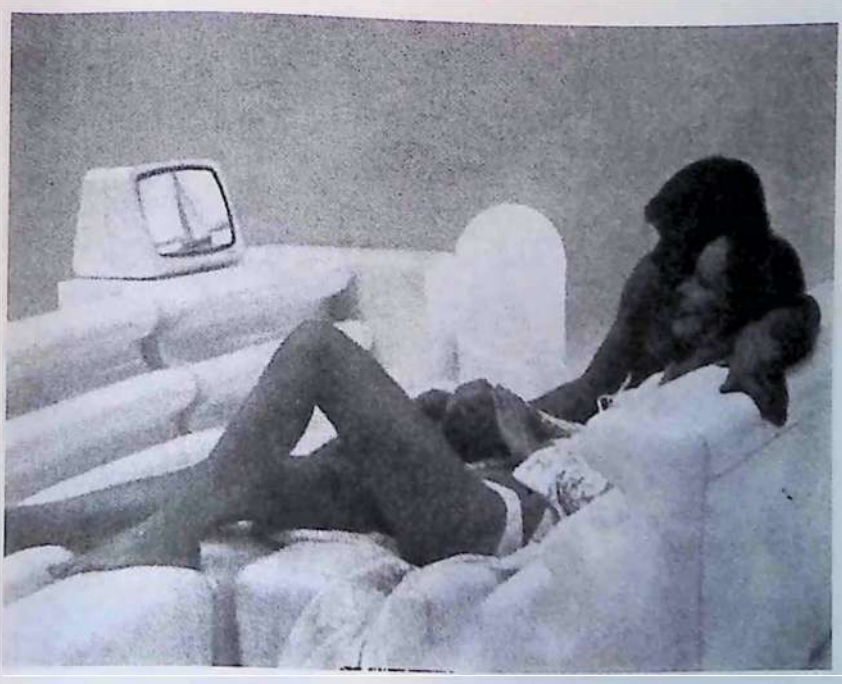
Intertítulo: "Por el contrario, lo que constituye el mérito de nuestra teoría no es el hecho de tener una idea justa, sino de haber sido naturalmente conducidos a concebir esa idea. En resumen, no es posible repetir lo suficiente que aquí –como en todo el campo de la práctica– la teoría está mucho más para formar al facultativo, para moderarle el juicio, que para servirle de indispensable apoyo a cada paso que requiere la ejecución de su tarea".

Clausewitz, *Campagne de 1814.*

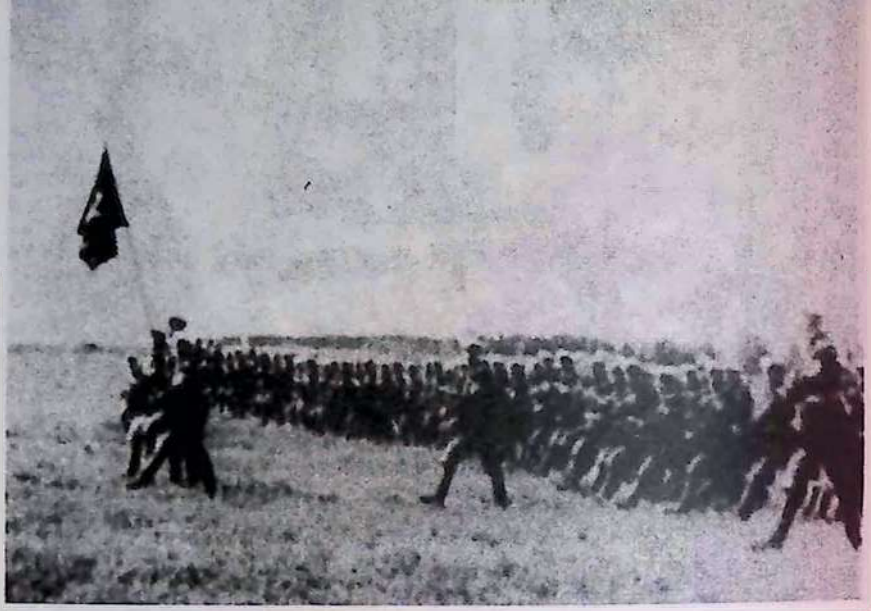
Este film está dedicado a Alice Becker-Ho.

...una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo cuanto era vivido en forma directa se alejó...

La realidad considerada *parcialmente* se despliega en su propia unidad general como seudomundo *aparte*, objeto únicamente de la contemplación.



El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne *como separado.*



En su mismo estilo, la exposición de la teoría dialéctica es un escándalo y una abominación, según las reglas del lenguaje dominante...

Cuando el arte independiente representa su mundo con colores resplandecientes, un momento de la vida ha envejecido...

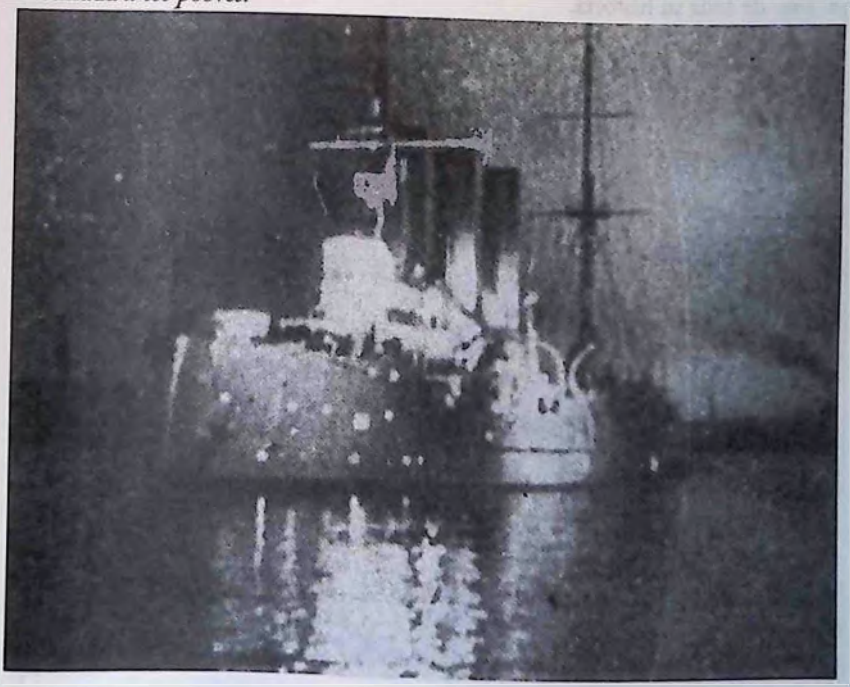
"¿Cuántos hombres has olvidado?". –"Y tú, ¿de cuántas mujeres te acuerdas?"

Los especialistas del poder del espectáculo, poder absoluto en el interior de su sistema del lenguaje sin respuesta, son absolutamente corrompidos por su experiencia del desprecio y del éxito del desprecio.

En ese movimiento esencial del espectáculo, que consiste en recuperar en él todo lo que existía en la actividad humana *en el estado fluido*, para poseerlo en el estado coagulado, como cosas...

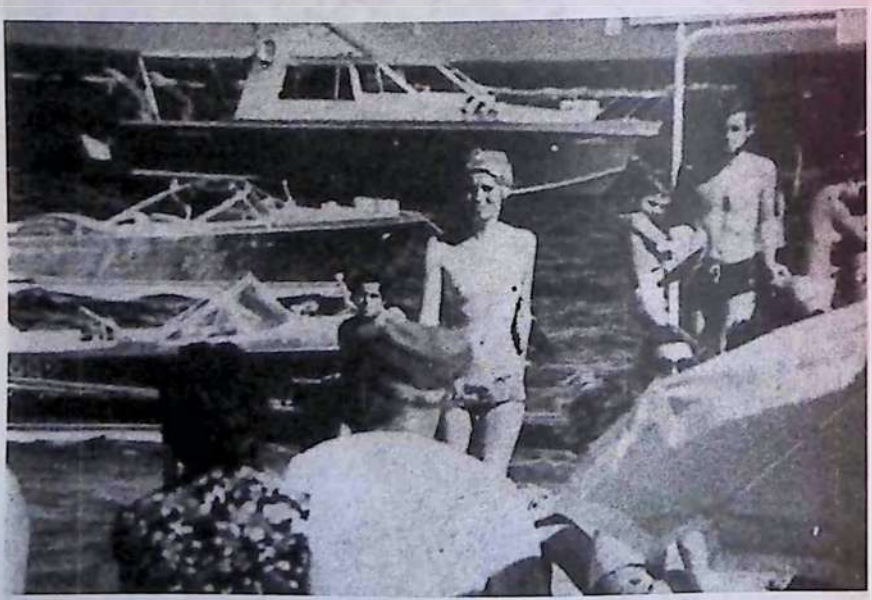
Cada *nueva mentira* de la publicidad es también el *reconocimiento* de su mentira precedente.

Por primera vez una arquitectura nueva, que en cada época anterior estaba reservada a la satisfacción de las clases dominantes, se encuentra directamente destinada *a los pobres.*



La historia que amenaza a este mundo crepuscular es también la fuerza que puede someter al espacio en el tiempo vivido.

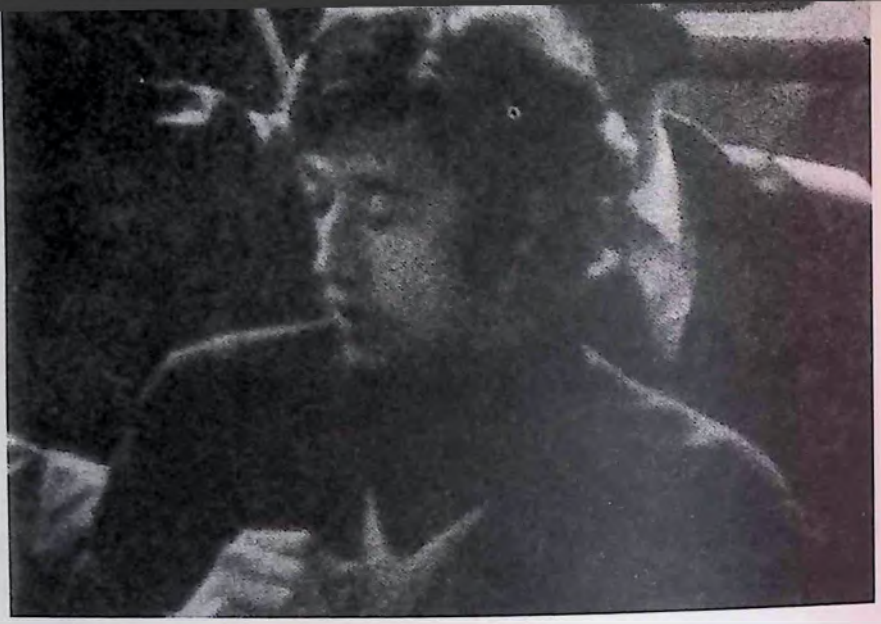
...los individuos y las comunidades tienen que construir los sitios y los acontecimientos que corresponden a la apropiación, no ya solamente de su trabajo, sino de toda su historia.



La imagen social del consumo del tiempo, por su parte, es exclusivamente dominada por los momentos de esparcimientos y de vacaciones, momentos representados *a distancia* y deseables por postulado...

"¡Multitud esclava, de pie! ¡De pie! – El mundo va a cambiar de base."

...se ha abierto una nueva época: después de la primera tentativa de subversión obrera, *ahora lo que fracasó es la abundancia capitalista.*



We few, we happy few;

we band of brothers.

"¡7º Michigan, adelante!"

"Nada puedo hacer contra eso –dijo el escorpión–, es mi carácter…"

REFUTACIÓN DE TODOS LOS JUICIOS, TANTO ELOGIOSOS COMO HOSTILES, QUE SE HICIERON HASTA AHORA SOBRE EL FILM *LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO*

1975

(Simar Films)

Intertítulo dentro de los créditos: "Las críticas particularmente más evocadas en el presente film aparecieron en 1974 en Le Nouvel Observateur *del 29 de abril,* Le Quotidien de Paris *del 2 de mayo,* Le Monde *del 9 de mayo,* Télérama *del 11 de mayo,* Le Nouvel Observateur *del 13 de mayo,* Charlie-Hebdo *del 13 de mayo,* Le Point *del 20 de mayo,* Cinéma 74 *de junio.*

Intertítulo-epígrafe: "Hay tiempos en que solo se debe gastar el desprecio con cuidado, debido a la gran cantidad de menesterosos". Chateaubriand.

Film publicitario que elogia una bebida cualquiera.

La organización espectacular de la presente sociedad de clases acarrea dos consecuencias en todas partes reconocibles: por un lado, la adulteración generalizada tanto de los

productos como de los razonamientos; por el otro, la obligación, para todos aquellos que pretenden encontrar allí su felicidad, de mantenerse siempre a gran distancia de lo que pretenden amar, porque nunca tienen los medios, intelectuales u otros, de llegar a un conocimiento directo y profundo, una práctica completa y un gusto auténtico.

En un snack-bar alemán, un tren en miniatura teledirigido desde la caja pasa al alcance de la mano de las mesas, distribuyendo la cuenta y jarras de neocerveza a consumidores que beben alegremente: porque esa bebida, si bien es química en el contenido, es telemática en la entrega.

Lo que ya es tan notorio cuando se trata del hábitat, del vino, del consumo cultural o de la liberación de las costumbres debe ser naturalmente tanto más marcado cuando se trata de la teoría revolucionaria, y del temible lenguaje que tiene sobre un mundo condenado.

Esa adulteración ingenua y esa aprobación incompetente, que son como el olor específico del espectáculo, en consecuencia no dejaron de ilustrar los comentarios, diversamente incompetentes, que respondieron al film titulado *La sociedad del espectáculo*.

Giscard d'Estaing sale de un viejo palacio del Estado, esperado por cantidad de fotógrafos y periodistas; se sube al auto, que conduce él mismo.

En este caso la incompetencia se impone, todavía por algún tiempo. El espectáculo es una miseria, mucho más que una conspiración. Y aquellos que escriben en los diarios de nuestra época no nos disimularon nada de su inteligencia: corrientemente emplean toda la que tienen. ¿Qué podrían decir de pertinente a propósito de un film que ataca, en bloque, sus costumbres y sus ideas, y que las ataca en el momento en que ellos mismos comienzan

Tropas británicas alrededor de un catafalco.

a sentir que se derrumban en cada detalle? La debilidad de sus reacciones acompaña la decadencia de su mundo. Quienes dicen que aman este film amaron demasiadas otras cosas para poder amarlo; y quienes dicen no amarlo, también ellos aceptaron demasiadas otras cosas para que su juicio tenga el menor peso.

Una pareja entra en el restaurante de una autopista; consulta con respeto el menú, degusta con delicia un helado industrial.

Quien mira la pobreza de su vida comprende bien la pobreza de sus discursos. Basta con ver su decorado y sus ocupaciones, sus mercancías y sus ceremonias; y eso se despliega en todas partes. Basta con oír esas voces imbéciles que le dicen a uno en qué se convirtió en la alienación, y se lo informan con desprecio, cada hora que se agrega.

Film publicitario: varios automóviles chocan en una ruta y la obstruyen casi por completo; pero uno que tiene buenos neumáticos, y que llega a buena velocidad, se cuela por los obstáculos sin disminuir la velocidad y pasa con elegancia.

Film publicitario: un striptease de varias muchachas, para ensalzar no sé qué mercancía. Esa publicidad está aquí enriquecida con la voz de un speaker de la radio, que comenta apaciblemente, como la cosa más normal del mundo, las congestiones, "tapones", horas de espera que atraviesan en este mismo momento sus auditores en todas las rutas por las cuales se van masivamente de vacaciones.

Los espectadores no encuentran lo que desean; desean lo que encuentran.

Film publicitario: un cliente entra en una lujosa tienda inglesa.
Lo reciben con una respetuosa diligencia.
Le dan a probar el tamaño de un cigarrillo. Le parece

demasiado largo. Lo cortan. Todavía es un poco demasiado largo. Lo reducen un poco más. Le presentan un espejo. El cliente se contempla, con su cigarrillo en los labios. Se declara satisfecho.

Entonces le ponen en la mano un paquete de cigarrillos comunes y corrientes, que justamente fueron fabricados a su medida.
Abril en Portugal: soldados, con claveles en los fusiles, marchando, pasando a bordo de camiones: marineros mezclados con manifestantes civiles.
En el podio del Festival de Cannes, los mejores actores, guionistas, etcétera, reciben recompensas.

El espectáculo no rebaja a los hombres hasta hacer que estos lo amen; pero muchos son pagados para hacer como si lo amaran. Ahora que ya no pueden llegar hasta garantizar que esta sociedad es plenamente satisfactoria, ante todo se apuran por decirse insatisfechos de toda crítica de lo que existe. Todos los insatisfechos creen que merecerían algo mejor. Pero ¿acaso se imaginan que alguien quiere convencerlos? ¿Se creen que aún sería tiempo, para ellos, de asociarse a semejante crítica, si de pronto tuviera su adhesión? ¿Se creen que pueden hablar haciendo olvidar de *dónde* hablan, ellos, los inquilinos mal alojados del territorio de la aprobación?

Será un tema de asombro, en un porvenir más libre y más verídico, que algunos empleados en las escrituras del sistema de la mentira espectacular hayan podido creerse calificados para dar su opinión, y pesar tranquilamente los pros y los contras, a propósito de un film que es una negación del espectáculo; como si la disolución de ese sistema fuera un asunto de opiniones. Su sistema es ahora atacado en la realidad; se defiende por la fuerza; la falsa moneda de sus argumentos ya no tiene

vigencia, y por lo tanto la desocupación amenaza ahora a una buena cantidad de cuadros de la falsificación.

El director Costa-Gavras, en este bello día.

Los más tenaces entre esos mentirosos derrotados todavía simulan preguntarse si la sociedad del espectáculo efectivamente existe, o si por azar no sería yo su inventor. (subtítulo: **Lisboa, 7 de febrero de 1975. Treinta y ocho fábricas federadas condenan a los estalinistas, los sindicatos y los ministros.**) Pero como desde hace algunos años el bosque de la historia se puso a marchar contra su castillo de naipes falsos, y en este mismo momento sigue reforzando su inversión, casi todos esos comentadores tienen ahora la bajeza de saludar la excelencia de mi libro, como si fueran capaces de leerlo y como si lo hubiesen recibido con tal respeto en 1967. Pero en general les parece que yo abuso de su indulgencia al llevar ese libro a la pantalla. Y el golpe les resulta tanto más penoso cuanto que de ningún modo habían imaginado que tal exceso fuera posible. Su ira confirma que la aparición de semejante crítica en el cine los inquieta más que en un libro. Allí como en otras partes, se ven obligados a luchar en retirada, a una segunda línea de defensa. Muchos censuran que este film sea difícil de entender. Según algunos, las imágenes impiden oír las palabras, a menos que sea lo inverso. Al decir que este film los fatiga, y al erigir orgullosamente su fatiga particular como criterio general de la

Panorámica sobre una gran acumulación de pantallas de televisión, donde son proyectados simultáneamente todos los acontecimientos deportivos que se producen a cada instante de los Juegos Olímpicos de Múnich. Desfile de obreros portugueses; barreras de tanques y de soldados dispuestos para contenerlos.

Continuación de las pantallas de televisión yuxtapuestas; larga secuencia con planos cercanos sobre tal o cual competencia. Únicamente la incapacidad humana impide ver todo al mismo tiempo; o por lo menos ver todo de esos juegos.

comunicación, en primer lugar quisieran dar la impresión de que comprenden sin problemas, que casi aprueban, la misma teoría cuando solo es expuesta en un libro. Y luego intentan disfrazar en un simple desacuerdo sobre una concepción del cine lo que es, en verdad, un conflicto sobre una concepción de la sociedad; y una guerra abierta en la sociedad real.

Pero entonces, ¿por qué comprenderían mejor que un film que los supera todo el resto de lo que les corresponde en una sociedad que los condicionó tan perfectamente a la fatiga mental? ¿Cómo su debilidad se encontraría en mejor postura para discernir, en el ruido ininterrumpido de tantos mensajes simultáneos de la publicidad o del gobierno, todos los groseros sofismas que tienden a hacerles aceptar su trabajo y sus esparcimientos, el pensamiento del presidente Giscard y el sabor de las amiláceas? La dificultad no está en mi película, está en sus cabezas prosternadas.

Ningún film es más difícil que su época. Por ejemplo, hay gente que comprende, y otra que no, que cuando se ofreció a los franceses, según una muy vieja receta del poder, un nuevo ministerio llamado "Ministerio de la Calidad de la Vida", era sencillamente, como decía Maquiavelo, "con el objeto de que conservaran por lo menos el nombre de lo que habían perdido". Hay gente que comprende,

En los primeros días de la revolución portuguesa,

y otra que no, que la lucha de clases en Portugal fue primero y principalmente dominada por el enfrentamiento directo entre los obreros revolucionarios, organizados en asambleas autónomas, y la burocracia estalinista enriquecida de generales en desbandada. Los que comprenden eso son los mismos que pueden comprender mi película; y no hago películas para aquellos que no comprenden eso, o que lo disimulan.

el estalinista Cunhal, el socialista Soares, el general Spínola, y cualquiera que poseyese una parcela de autoridad, vienen uno tras otro a firmar públicamente, bajo las luces de las arañas de un palacio nacional, su compromiso de hacer todo cuanto puedan para impedir que esa revolución vaya más lejos.

Si bien todos los comentarios provienen de la misma zona contaminada por la industria espectacular, son, como las mercancías de hoy, aparentemente diversos. Varios afirmaron que estaban entusiasmados por este film, y en vano intentaron decir por qué. Cada vez que veo que me aprueba gente que debería ser mi enemiga, me pregunto qué error cometieron en sus razonamientos. Por lo general es fácil de resolver. Al encontrar una extraña cantidad de novedades y una insolencia que ni siquiera pueden comprender, algunos consumidores de vanguardia buscan acercarse aquí a una aprobación imposible reconstruyendo algunas bellas extrañezas de un lirismo individual que no existía.

Serie de pozos de petróleo, con antorchas.

Breve secuencia sobre una vaquería moderna: la química y la automatización asociadas para llevar la leche y la carne de estos animales a un grado de calidad que sea digno del consumidor contemporáneo. Largo travelín alrededor de una plataforma de perforación petrolera que instalará unos remolcadores de altamar.

Así, uno quiere admirar en mi película "un lirismo de la rabia"; otro descubrió que el pasaje de una época histórica implicaba cierta melancolía; otros, que con seguridad sobrestiman los refinamientos de la vida social actual,

Nebulosas.

me atribuyen cierto dandismo. En todo esto, esa vieja gentuza de época prosigue "su manía *de negar lo que es, y de explicar lo que no es*". La teoría crítica que acompaña la disolución de una sociedad no se entrega a la rabia, y mucho menos exhibiría su simple imagen. Ella comprende, describe, y se dedica a precipitar un movimiento que efectivamente se desarrolla bajo nuestros ojos. En cuanto a aquellos que nos presentan su seudorrabia como una suerte de material artístico que se puso de moda, es bien sabido que con eso no buscan más que compensar la elasticidad, los compromisos y las humillaciones de su vida real; en lo cual a algunos espectadores no les costará identificarse con ellos.

Manifestación de obreros portugueses: "¡Abajo el gobierno provisional!".

La hostilidad naturalmente es mayor cada vez que se expresan sobre mi película aquellos que, políticamente, son reaccionarios. Es así como un aprendiz de burócrata tiene a bien aprobar mi audacia de "hacer un film político no narrando una historia, sino filmando directamente la teoría". Solo que mi teoría no le gusta en absoluto. Se huele que, bajo la apariencia de "la izquierda sin concesiones", más bien me deslizaría hacia la derecha, y eso porque ataco de forma sistemática a "los hombres de la izquierda unida". Precisamente esos son los vocablos exagerados con que ese cretino se llena la boca. ¿Qué unión? ¿Qué izquierda? ¿Qué hombres?

El estalinista Cunhal, en una tribuna con varios de sus cómplices, entona con firmeza cualquier eslogan mentiroso.
Soares, en el papel del dulce demócrata, va a sonreír a todas partes; recibe flores; hace mitines soporíferos.

A todas luces, no es más que la unión de los estalinistas con otros enemigos del proletariado. Cada uno de los asociados conoce bien al otro, trampean torpemente entre ellos y se acusan mutuamente de eso con alaridos cada semana; pero esperan poder seguir trampeando beneficiosamente en común contra todas las iniciativas revolucionarias de los trabajadores, para mantener, como ellos mismos acuerdan, lo esencial del capitalismo, si no llegan a salvar todos sus detalles. Son los mismos que reprimen en Portugal, como antaño en Budapest, las "huelgas contrarrevolucionarias" de los obreros; los mismos que aspiran a "comprometerse históricamente" en Italia; los mismos que se llamaban gobierno del Frente Popular cuando rompían las huelgas de 1936 y la revolución española.

(subtítulo: El socialista Roger Salengro, ministro del Interior del Frente Popular.)

La multitud de un mitín, agitando banderas rojas. Filmado por las Actualités el 12 de julio de 1936. Salengro habla en la tribuna de un mitín socialista. Hombrecito ridículo y odioso, haciendo todo lo posible por adoptar el género mussoliniano, declara: "Asumiremos el orden; llevaremos a la clase obrera a comprender que su deber y su interés le ordenan oír nuestros llamados y evitar que recurramos a medios de coerción. ¡No, el Frente Popular no será la anarquía! El Frente Popular no existirá, el Frente Popular no vencerá sino en la medida en que sea capaz de garantizar el orden.

Es preciso que la clase obrera sea capaz de comprender que su deber y su interés exigen que no haga nada que la enfrente con la clase media, con la clase campesina. Pasado mañana, en un cortejo inmenso, se unirán los tres colores de la nación y la bandera roja del trabajo. En este 14 de julio, fiesta de la República, fiesta del proletariado, pediremos al pueblo de París que cuide su victoria de abril y de mayo. Pediremos al pueblo de Francia que conserve su confianza en el gobierno: en el gobierno que no vive más que para él, y que no vencerá sino en la medida en que el pueblo de Francia lo ayude a vencer".

El estalinista Cunhal, con un aspecto inquieto.

(subtítulo: Cuatro meses después, una extrema derecha poco agradecida llevará al suicidio, por algunas calumnias, a este hombre que solo tenía fuerzas para burlarse de sus electores.)

La izquierda unida no es más que una pequeña mistificación defensiva de la sociedad espectacular, un caso particular cuya vida es breve, porque el sistema no la utiliza sino ocasionalmente. Solo la evoqué de pasada en mi película; pero, por supuesto, la ataco con el desprecio que merece; como desde entonces la atacamos en Portugal, en un terreno más bello y más vasto.

Fila de soldados portugueses, en la cima de una escalera monumental, protegiendo el palacio del gobierno, al caer la noche.

Télex de una agencia de prensa; instrumentos técnicos de una emisora de radio; su estudio, etcétera.

Un periodista cercano a la misma izquierda, que luego alcanzó cierta notoriedad al justificarse por haber publicado un inverosímil documento falso porque es así como él concibe la libertad de prensa, es también un gran

falsificador cuando insinúa que yo no habría atacado a los burócratas de Pekín tan claramente como a las otras clases dominantes. Además, deplora que un espíritu de mi calidad se contente con un "cine de gueto", que las multitudes no tendrán mucha ocasión de ver. El argumento no va a convencerme: prefiero quedarme en la sombra, con esas multitudes, a arengarlas en la iluminación artificial que manipulan sus hipnotizadores.

En Lisboa, manifestación de los obreros textiles.

Otro jesuita igualmente poco dotado finge por el contrario preguntarse si denunciar públicamente el espectáculo no sería ya entrar en el espectáculo. Bien se ve lo que querría obtener ese purismo tan extraordinario en un diario: que nadie aparezca jamás en el espectáculo como enemigo.

Aquellos que ni siquiera tienen que perder un puesto subalterno en la sociedad espectacular, sino solamente su ambiciosa esperanza de constituir en ella, uno de estos días, el más juvenil relevo, manifestaron con más franqueza y furia su descontento, e incluso sus celos. Un anónimo muy representativo expuso largamente las tesis del más reciente conformismo en su lugar natural, es decir, en el semanario de los cómicos de la *troupe* del electorado de Mitterrand.

En un "restaurante universitario" se rellenan bandejas.

Film publicitario: en un paisaje desértico, varones y chicas vestidos en el género "hippie" siguen alegremente a un joven barbudo que camina un poco más adelante. Al tropezar con una extensión de agua, el primer barbudo se mete con naturalidad y camina sobre las aguas, gracias a sus "Buggy d'Eram". Otros lo siguen, igualmente bien calzados, para quienes

el milagro se renueva. Pero la gente de poca fe que no creyó en las "Buggy d'Eram" se hunde en el agua hasta las rodillas, y debe quedarse atrás, sin que nadie vuelva a buscarla.

Giscard d'Estaing recibe al jefe de Estado portugués del momento; sigue Chirac; un piquete de tropas rinde los honores.

Al anónimo le parece que hubiera estado muy bien filmar mi libro en 1967, pero que en 1973 era demasiado tarde. Para él, la prueba es el hecho de que le parece urgente que se deje de hablar de todo lo que él ignora: Marx; Hegel; los libros en general, porque no pueden ser un instrumento adecuado de emancipación; todo empleo del cine, puesto que no es más que cine; la teoría aún más que el resto; y la historia misma, de la que se regocija de haber salido anónimamente.

En el restaurante universitario, los estudiantes hacen cola para la distribución de neoalimentación.

Anfiteatros llenos de neopensadores patentados.

Llegada de corredores ciclistas, en el sprint.

Un pensamiento tan descompuesto, es evidente, no pudo rezumar sino de las paredes desoladas de Vincennes.[1] En los anales de la historia de Vincennes, nunca se vio nacer una teoría. Y realmente es ahí donde se preconiza, por lo menos provisionalmente, al parecer, la antiteoría. ¿Qué otra cosa tendrían que vender, a cambio de un lugar de maestro-asistente en la neouniversidad? No porque se contenten con eso, ya que el más desprovisto de los

1. La universidad de Paris VIII, también conocida como "universidad de Vincennes". Su departamento de Filosofía había sido creado y dirigido por Michel Foucault, y allí enseñaban, entre otros, Gilles Deleuze, Félix Guattari, François Châtelet, Alain Badiou y Jacques Rancière. [N. del E.]

candidatos-recuperadores va hoy a todas partes a mendigar para ser por lo menos director de colección en una editorial, y de ser posible director de escena: por otra parte, el anónimo no oculta que me envidia las ganancias, a sus ojos fastuosas, del cine. Por lo tanto, uno puede estar seguro de que ninguna de esas antiteorías alcanzará fácilmente el silencio, que es su única auténtica realización, porque de no ser así sus propaladores no serían más que asalariados sin calificación. En efecto, finalmente el anónimo muestra sus naipes. El impostor no había querido disolver la historia sino para elegir otra. Él anhelaba designar a los pensadores del porvenir. Y esa cabeza de muerto manifiesta fríamente los nombres de Lyotard, Castoriadis, y otros recolectores de basura rezagados; es decir, gente que había proyectado todo su brillo hace más de quince años sin llegar a deslumbrar mucho a su siglo.

El vencedor, con un ramo.

Trávelin que sobrevuela un puerto de una zona industrial.

Film publicitario, que ensalza el té helado. Caballeros sudistas parten para la guerra. Dejan sus casas y sus fiestas. Quien no conoció eso no conoció la dulzura de vivir, etcétera. Conclusión de una brutalidad hegeliana: "Su civilización ha desaparecido. Todo cuanto queda de ellos es el té helado".

A ningún perdedor le gusta la historia. Y por otra parte, cuando se niega la historia en familia, ¿por qué al arribismo más resueltamente innovador le preocuparía adherirse a quincuagenarios reciclados? ¿Por qué se vería que es contradictorio entregarse por un anónimo que tanto mutó después de 1968, y reconocer que uno ni siquiera llegó a despreciar a los profesores? De todos modos, ese anónimo tiene el mérito de haber ilustrado, mejor que los otros, la inepcia de la reflexión antihistórica que reivindica; como las intenciones reales de

Oficiales sudistas, en un garden-party del mismo film publicitario; viejos señores dignos; fiel servidor negro que trae el té helado; parejas que hacen proyectos vanos.

En Portugal, soldados que dispersan una manifestación.

ese falso desprecio que los impotentes oponen a la realidad. Al postular que era demasiado tarde para emprender una adaptación cinematográfica de *La sociedad del espectáculo* seis años después de la aparición de ese libro, en primer lugar desdeña el hecho de que probablemente no hubo tres libros de crítica social tan importantes en los últimos cien años. Además, quiere olvidar que yo mismo había escrito el libro. No hay ningún término de comparación para evaluar si fui más bien lento o más bien rápido, porque es patente que los mejores de mis predecesores no disponían del cine. De manera que, lo confieso, me pareció muy bueno ser el primero en realizar esa especie de hazaña.

Merodeadores nordistas entran en una rica vivienda del Sur, la saquean y la prenden fuego.

Los defensores del espectáculo llegarán a reconocer ese nuevo uso del cine tan lentamente como llegaron a reconocer el hecho de que una nueva época de la impugnación revolucionaria socava su sociedad; pero se verán obligados a reconocerlo de manera igualmente inevitable. Siguiendo la misma progresión, primero se callan; luego hablan sin relación con el tema. Los comentadores de mi película están en esa etapa.

En Portugal, un altoparlante instalado en un tanque exhorta a que la multitud permanezca tranquila.
Manifestantes que entonan sus exigencias; en la primera fila, una niña más convencida que nadie.
En los funerales del último rey de Inglaterra, desfilan tropas que llevan sus fusiles invertidos. Highlanders, marinos, granaderos, Horse Guards, en los mismos viejos atuendos que vieron la potencia y la gloria del Imperio, acompañan un ataúd coronado con el cetro y el globo.

Los especialistas del cine dijeron que aquí había una mala política revolucionaria; y los políticos de todas las izquierdas ilusionistas dijeron que era mal cine. Pero cuando uno es al mismo tiempo revolucionario y cineasta, fácilmente se demuestra que su acritud general se desprende de esa evidencia de que el film en cuestión es la crítica exacta de la sociedad que ellos no saben combatir, y un primer ejemplo del cine que no saben hacer.

Los más tenaces entre esos mentirosos derrotados todavía simulan preguntarse si la sociedad del espectáculo efectivamente existe, o si por azar no sería yo su inventor.

La hostilidad naturalmente es mayor cada vez que se expresan sobre mi película aquellos que, políticamente, son reaccionarios.

"Asumiremos el orden; llevaremos a la clase obrera a comprender que su deber y su interés le ordenan oír nuestros llamados y evitar que recurramos a medios de coerción. ¡No, el Frente Popular no será la anarquía!"

El impostor no había querido disolver la historia sino para elegir otra. Él anhelaba designar a los pensadores del porvenir. Y esa cabeza de muerto manifiesta fríamente los nombres de Lyotard, Castoriadis, y otros recolectores de basura rezagados…

A ningún perdedor le gusta la historia.

Los especialistas del cine dijeron que aquí había una mala política revolucionaria; y los políticos de todas las izquierdas ilusionistas dijeron que era mal cine.

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI

1978

(Simar Films)

En esta película no haré ninguna concesión al público. A mi juicio, varias excelentes razones justifican semejante conducta; y voy a decirlas.

Al mirar fijamente hacia adelante, el público actual de una sala de cine enfrenta en un perfecto contracampo a los espectadores, que por consiguiente no ven otra cosa que a ellos mismos en esa pantalla.

En primer lugar, es bastante notorio que en ninguna parte hice concesiones a las ideas dominantes de mi época, ni a ninguno de los poderes existentes.

Por otra parte, cualquiera que sea la época, ninguna comunicación importante se ha dado guiando a un público, así estuviese compuesto por contemporáneos de Pericles; en el espejo helado de la pantalla, en este momento los espectadores no ven nada que evoque a los ciudadanos respetables de una democracia.

Eso es, en verdad, lo esencial: ese público tan perfectamente privado de libertad, y que todo lo soportó, menos que cualquier otro merece ser tratado con miramientos. Los manipuladores de la publicidad, con el cinismo tradicional de aquellos que saben que la gente se ve llevada a justificar los enfrentamientos de los que no se vengan, hoy le anuncian con tranquilidad que "cuando uno ama la vida, va al cine". Pero esa vida y ese cine son la misma poca cosa; y en efecto, precisamente por eso son indiferentemente intercambiables.

Gran bloque de neocasas.

Una empleada moderna en su bañadera, con su joven hijo; trávelin hacia una cama que adorna la misma habitación.

Gente esperando pacientemente ante la entrada de un cine.

El público del cine, que nunca fue muy burgués y que ya casi no es popular, ahora es casi por completo reclutado en una sola capa social, que por lo demás se ha vuelto amplia: la de los pequeños agentes especializados en los diversos usos de esos "servicios" que el sistema productivo actual tan imperiosamente necesita: gestión, control, mantenimiento, investigación, enseñanza, propaganda, diversión y seudocrítica. Suficiente para decir lo que son. Por supuesto, en ese público que todavía va al cine también hay que incluir a la misma especie cuando, más joven, no está sino en la etapa de un aprendizaje sumario de esas diversas tareas de encuadramiento.

Paisaje de fábricas en la actualidad y de sus desechos.

Una tienda de ropa, con dos clientas jóvenes.

Fotografía publicitaria de una pareja de empleados modernos, en su habitación principal, donde retozan sus dos hijos.

Por el realismo y las realizaciones de ese famoso sistema, ya pueden conocerse las capacidades personales de los ejecutantes que formó. Y en efecto estos se equivocan en todo, y no

pueden sino desvariar sobre mentiras. Son asalariados pobres que se creen propietarios, ignorantes mistificados que se creen instruidos, y muertos que creen votar.

¡Con cuánta dureza los trató el modo de producción! De progresos en promociones perdieron lo poco que tenían, y ganaron lo que nadie quería ganar. Coleccionan las miserias y las humillaciones de todos los sistemas de explotación del pasado; lo único que ignoran es la rebelión. Se parecen mucho a los esclavos, porque son aparcados en masa y sufren estrecheces, en edificios malsanos y lúgubres; malnutridos con una alimentación contaminada y desabrida; mal curados de sus enfermedades siempre renovadas; vigilados de manera continua y mezquina; mantenidos en el analfabetismo modernizado y las supersticiones espectaculares que corresponden a los intereses de sus amos. Son trasplantados lejos de sus provincias o de sus barrios a un paisaje nuevo y hostil, según las conveniencias concentracionarias de la industria presente. No son otra cosa que cifras en gráficos elaborados por imbéciles.

Mueren unos tras otros en las carreteras, en cada epidemia de gripe, en cada ola de calor, en cada error de quienes adulteran sus alimentos, en cada innovación técnica beneficiosa para los múltiples empresarios de un decorado que pagarán el precio de inaugurar. Sus penosas

Amoblamiento de la misma vivienda, visto en picado total, sin sus habitantes. Danzas de indígenas de Tahití, en una playa.

condiciones de existencia acarrean su degeneración física, intelectual, mental. Siempre se les habla como a niños obedientes, a quienes basta con decir "es necesario" para que ellos se lo crean. Pero sobre todo, se los trata como niños estúpidos, ante quienes farfullan y deliran decenas de especializaciones paternalistas, improvisadas la víspera, haciéndoles aceptar cualquier cosa con solo decírselas de cualquier manera; y otro tanto al día siguiente.

Plano cercano de la misma pareja.

Plano cercano de algunos libros de la casa. Amplia cama que, en principio, permite recibir a dos simuladoras a la vez.

Plano cercano de los niños ya vistos.

Consumidora en un supermercado con su hijo, que empuja un carrito todavía parcialmente vacío. Pareja de empleados en un sofá de espuma, con un teléfono. Plano cercano del niño con el carrito.

Plano cercano de su madre sonriente.

Separados entre ellos por la pérdida general de todo lenguaje adecuado a los hechos, pérdida que les impide el menor diálogo; separados por su incesante concurrencia, siempre urgidos por el látigo, en el consumo ostentoso de la nada, y por lo tanto, separados por el deseo menos razonable y menos capaz de encontrar cualquier satisfacción, son incluso separados de sus propios hijos, antaño la única propiedad de aquellos que no tienen nada. En la primera infancia, les quitan el control de esos niños, ya sus rivales, que no escuchan más las opiniones informes de sus padres, y sonríen ante su fracaso flagrante; no sin razón desprecian su origen, y se sienten mucho más los hijos del espectáculo reinante que de los sirvientes que por azar los engendraron: sueñan que son los mestizos de esos negros. Detrás de la fachada del embeleso simulado, tanto en esas parejas como entre ellos y su progenie no se intercambian más que miradas de odio.

Sin embargo, esos trabajadores privilegiados de la sociedad mercantil consumada no se parecen a los esclavos, en el sentido de que deben contribuir ellos mismos a su propio mantenimiento. Su estatus puede ser más bien comparado con la servidumbre, porque están exclusivamente vinculados con una empresa y con su buen funcionamiento, aunque sin reciprocidad a su favor; y sobre todo, porque están estrechamente obligados a residir en un espacio único: el mismo circuito de domicilios, oficinas, autopistas, vacaciones y aeropuertos siempre idénticos.

Una pareja de empleados recibe a otra; sus miradas malévolas se evitan.

Empleados viajando por negocios en un tren T.E.E.[1]

Pero también se asemejan a los proletarios modernos por la inseguridad de sus recursos, que está en contradicción con la rutina programada de sus gastos, y por el hecho de que necesitan alquilarse en un mercado libre sin poseer nada de sus instrumentos de trabajo: por el hecho de que necesitan dinero. Deben comprar mercancías, y se ha hecho de modo que no puedan conservar contacto con nada que no sea una mercancía.

Panorámica descendente sobre la fachada de una neocasa del tipo llamado "torre", hasta un edículo rotulado como "caja de ideas" dispuesto en ese lugar para recibir los elogios.

Panorámica descendente sobre una fachada similar, hasta un automóvil que sale de su estacionamiento subterráneo.

Pero donde, sin embargo, su situación económica se emparenta más precisamente con el sistema particular del "peonaje"[2] es en el hecho

1. Trans-Europ-Express. [N. del T.]

2. La edición crítica del texto de *In girum...*, aparecida en la editorial Gallimard en 1999 al cuidado de Alice Debord, incluye en el apéndice un texto de Guy Debord hasta entonces inédito, titulado "Lista de citas o *desvíos* insertos en el texto de la película

de que ni siquiera le dejan ya el manejo momentáneo de ese dinero alrededor del cual gira toda su actividad. Evidentemente solo pueden gastarlo, ya que lo reciben en una cantidad demasiado pequeña como para acumularlo. Pero al fin y al cabo se ven obligados a consumir a crédito; y retienen de su salario el crédito que les es consentido, del que deberán liberarse trabajando más. Como toda la organización de la distribución de los bienes está ligada a las de la producción y del Estado, recortan sin problemas todas sus raciones, tanto de alimentación como de espacio, en cantidad y calidad. Por lo que, pese a seguir siendo trabajadores y consumidores libres, no pueden dirigirse a otra parte, pues en todas partes se burlan de ellos.

Recepción relajada en casa de empleados modernos, donde se come al tiempo que se juega al Monopoly en la misma mesa.

Otra recepción de la misma categoría, con cuatro comensales y dos botellas.

Muestrario de neoalimentos transformados por la industria, pero condecorados con un Label Rouge.
Gran conjunto de empleados, todos alineados ante un receptor de televisión por el que tienen un interés similar.

No voy a caer en el error simplificador de identificar totalmente la condición de esos asalariados de la primera fila con formas anteriores de opresión socioeconómica. En primer lugar porque, si se deja a un lado su exceso de falsa conciencia y su participación doble o triple en la adquisición de las baratijas lamentables que cubren la casi totalidad del mercado, bien se ve que no hacen más que compartir la triste vida de la gran masa de asalariados de la actualidad:

In girum...", originalmente concebido para servir de guía a futuras traducciones. La primera llamada de esta lista no es, sin embargo, a una cita ni a un *desvío*, sino al significado de un término, "peonaje", y dice así: "estatuto particular del *peón* de América Latina, que en principio es un asalariado, pero que debe comprarlo todo, a crédito y a precio fijo sin concurrencia, en tiendas mantenidas en ese mismo lugar por el propietario de la *hacienda* [en español en el original] que le emplea".[N. del E.]

por otra parte, es en la intención ingenua de hacer perder de vista esa irritante trivialidad por lo que muchos aseguran que se sienten molestos de vivir entre las delicias, mientras que la indigencia agobia a pueblos lejanos. Otra razón para no confundirlos con los desdichados del pasado es que su estatuto específico implica en sí mismo rasgos indiscutiblemente modernos.

Serie de empleados que se sirven ellos mismos y consumen de pie diversos neoalimentos.

Por primera vez en la historia, aquí tenemos agentes económicos altamente especializados que, fuera de su trabajo, deben hacer todo ellos mismos: conducen ellos mismos sus autos y comienzan a bombear ellos mismos su combustible, hacen ellos mismos sus compras o lo que llaman la cocina, se surten ellos mismos tanto en los supermercados como en lo que reemplazó a los vagones-restaurantes. Sin duda su calificación muy indirectamente productiva fue adquirida con rapidez, pero luego, cuando han suministrado su cociente horario a ese trabajo especializado, deben hacer con sus manos todo el resto. Nuestra época aún no ha llegado a superar a la familia, el dinero, la división del trabajo; y sin embargo puede decirse que para aquellos la realidad efectiva ya se ha disuelto casi totalmente en la simple desposesión. Quienes nunca mordieron su presa la han dejado por su sombra.[3]

Empleada vestida a la moda, en un decorado correspondiente.

3. *Lâcher la proie pour l'ombre*; expresión francesa que no tiene equivalente pleno en español, y que proviene de una fábula atribuida a Esopo –luego reelaborada por numerosos autores– en la que un perro pierde el trozo de carne que lleva en las fauces al intentar morder su reflejo en un río. [N. del E.]

Pareja de empleados, con dos hijos, en un cuarto de baño.

El carácter ilusorio de las riquezas que pretende distribuir la sociedad actual, si no hubiera sido reconocido en el resto de las materias, estaría suficientemente demostrado por esa sola observación de que es la primera vez que un sistema de tiranía mantiene tan mal a sus familiares, sus expertos, sus bufones. Servidores abrumados del vacío, el vacío los gratifica con una moneda hecha a su imagen. En otras palabras, es la primera vez que los pobres creen formar parte de una elite económica, a pesar de la evidencia en contrario. Esos desgraciados espectadores no solo trabajan, sino que nadie trabaja por ellos, y menos que nadie la gente a la que les pagan: porque sus mismos proveedores se consideran más bien como sus capataces, al juzgar si vinieron con la suficiente valentía a recoger sucedáneos que tienen el deber de comprar. Nada puede ocultar el desgaste veloz que está integrado desde la fuente, no solo para cada objeto material, sino hasta en el plano jurídico, en sus escasas propiedades. Del mismo modo que no recibieron herencias, tampoco las dejarán.

Empleada esforzándose por atravesar los atascos de una autopista.

Dos automóviles destruidos en medio de una autopista.

Destrucción de un automóvil y de su complemento humano, medida de manera experimental por los servicios de investigación de los fabricantes.
Una vez más la fotografía publicitaria ya largamente estudiada, de la familia de empleados modernos en su habitación principal, con un lento travelin hacia el centro.

Por lo tanto, como el público del cine tiene que pensar ante todo en verdades tan rudas, y que lo tocan tan de cerca, y que tan generalmente le son ocultadas, no se puede negar que un film que, por una vez, le hace ese amargo favor de revelarle que su mal no es tan misterioso como cree, y que quizá no sea incurable, a poco que un día logremos la abolición de las

clases y del Estado, no se puede negar, digo, que un film semejante no tenga, por lo menos en esto, un mérito. Otro no habrá de tener.

En efecto, ese público que en todas partes quiere mostrarse conocedor y que en todo justifica lo que ha padecido, que acepta ver transformarse en algo cada vez más repugnante el pan que come y el aire que respira, tanto como sus alimentos o sus casas, no gruñe ante el cambio sino cuando se trata del cine acostumbrado; y aparentemente es la única de sus costumbres que ha sido respetada. Tal vez, desde hace mucho tiempo, no hay nadie más que yo para ofenderlo en este punto. Porque todo el resto, incluso modernizado en ocasiones hasta inspirarse en debates puestos al día por la prensa, postula la inocencia de semejante público y le muestra, según la costumbre fundamental del cine, lo que ocurre a lo lejos: diferentes tipos de estrellas que han vivido en su lugar, y que él contemplará por el agujero de la cerradura de una familiaridad canallesca.

Tráiler insignificante, que comienza con el intertítulo: "Próximamente en esta sala", seguido del título: "El más bello día de mi vida". Otro tráiler. Intertítulos: "Próximamente en esta sala" y "Usted recuperará el entusiasmo de su juventud...". Título: "La flecha negra de Robin Hood". Yuxtapuestos, tiros de flechas, espadazos, coloquios en castillos y bosques.

Un caballero cae, herido por una flecha. Voz en off: "Encontrarán al hombre que entró en la leyenda por sus actos temerarios a favor de los oprimidos... La flecha negra de Robin Hood *es la historia de un hombre sin miedo, que no vaciló en luchar solo contra un tirano". Un señor encolerizado grita: "¡Váyanse! ¡Salgan todos! ¡Robin Hood está terminado, muerto!".*

Un ejército avanza cantando, hacia murallas hostiles. Sobre una música adecuada, voz en off: "¡No! Robin Hood está más vivo que nunca, y los entusiasmará por su incomparable audacia". Se pasa completo el tráiler del western más trivial.

El cine del que aquí hablo es esa imitación insensata de una vida insensata, una representación ingeniosa que no dice nada, hábil para engañar una hora el aburrimiento por el reflejo del mismo aburrimiento; esa floja imitación que es la víctima del presente y el falso testigo del porvenir; que, por muchas ficciones y grandes espectáculos, no hace más que consumirse inútilmente acumulando imágenes que el tiempo se lleva. ¡Qué respeto infantil por las imágenes! Va bien para esa plebe de las vanidades, siempre entusiasta y siempre decepcionada, carente de gusto porque de nada tuvo una experiencia feliz, y que nada reconoce de sus experiencias desdichadas porque carece de gusto y de coraje: al punto de que ninguna suerte de impostura, general o particular, pudo jamás hartar su credulidad interesada.

¿Acaso se creería, después de todo lo que cada uno pudo ver, que todavía existen, entre los espectadores especializados que dictan cátedra a los otros, tarados capaces de sostener que una verdad enunciada en el cine, si no está *probada* por imágenes, tendría algo de dogmático? Por otra parte, la domesticidad

intelectual de esta temporada llama envidiosamente "discurso del amo" lo que describe su servidumbre; en cuanto a los dogmas ridículos de sus patrones, se identifica a tal punto con ellos que no los conoce. ¿Qué habría que probar mediante las imágenes? Nada es nunca probado sino por el movimiento real que disuelve las condiciones existentes, es decir, la organización de las relaciones de producción de una época, y las formas de falsa conciencia que crecieron sobre esa base.

71

Panorámica sobre los ministros de un gobierno de la Quinta República.

Jamás se ha visto que un error se derrumbara por falta de una buena imagen. Quien cree que los capitalistas están bien armados para administrar cada vez más racionalmente la expansión de su felicidad y los placeres variados de su poder adquisitivo reconocerá aquí a mentes capaces de hombres de Estado; y quien cree que los burócratas estalinistas constituyen el partido del proletariado verá aquí bellas mentes de obreros. Las imágenes existentes no prueban más que las mentiras existentes.

Los dirigentes estalinistas franceses.

Mao Zedong, al final de su reinado.

Un beso de cierta duración, intercambiado en primer plano.

Las anécdotas representadas son las piedras con que estaba construido todo el edificio del cine. Allí no se encuentra otra cosa que los viejos personajes del teatro, pero en una escena más espaciosa y más móvil, o de la novela, pero en vestimentas y entornos más directamente sensibles. Es una sociedad, y no una técnica, la que hizo así al cine. Este habría

podido ser examen histórico, teoría, ensayo, memorias. Habría podido ser el film que hago en este momento.

El Zorro busca pelea en las vías férreas. Su pie queda atrapado entre dos rieles. El tren se acerca. El traidor se va. El Zorro hace señas inútilmente; ve su látigo al alcance de la mano; lo agarra; maniobra el cambio de agujas con habilidad. Se libera. El tren pasa. Largo trávelin que acompaña el asalto de tropas que han desembarcado en una playa, el 6 de junio de 1944.

Aquí tenemos, por ejemplo, una película donde no digo más que verdades sobre imágenes que son todas insignificantes o falsas; una película que desprecia ese polvo de imágenes que la compone. No quiero conservar nada del lenguaje de este arte perimido, de no ser quizá el contracampo del único mundo que contempló, y un trávelin sobre las ideas pasajeras de un tiempo. Sí, me jacto de hacer una película con cualquier cosa; y me parece divertido que se quejen aquellos que toda su vida dejaron hacer cualquier cosa.

Trávelin sobre el agua, alejándose de la isla de la Giudecca, en dirección a Venecia.

He merecido el odio universal de la sociedad de mi tiempo, y me hubiera molestado tener otros méritos a los ojos de semejante sociedad. Pero he observado que es todavía en el cine donde suscité la indignación más perfecta y unánime. Llevaron incluso la aversión hasta plagiarme con mucha menor frecuencia que en otras partes, en todo caso hasta ahora. Mi propia existencia en el cine sigue siendo una hipótesis generalmente refutada. Por lo tanto, me veo ubicado por encima de todas las leyes del género. Por eso, como decía Swift, "no es poca satisfacción para mí presentar una obra absolutamente por encima de toda crítica".

Para justificar así sea un poco la ignominia completa de lo que esta época habrá escrito o filmado, un día habría que poder decir que no hubo literalmente *nada más*, y por eso mismo que nada más, no se sabe demasiado bien por qué, era posible. ¡Y bien! Yo solo me bastaré para aniquilar esa excusa molesta con el ejemplo. Y como no habré tenido necesidad de consagrarle más que muy poco tiempo y trabajo, me ha parecido que nada debía hacerme renunciar a semejante satisfacción.

Una dama de Venecia. El Zorro, empuñando las pistolas, tiene a raya a su enemigo. Luego galopa, perseguido por los cómplices, fulminándolos de tanto en tanto como un guerrero parto, sin siquiera tomarse el trabajo de darse vuelta.

No es tan natural como se creería hoy esperar de cualquiera, entre aquellos cuyo oficio es tener la palabra en las actuales condiciones, que aporte aquí o allá novedades revolucionarias. Semejante capacidad evidentemente no pertenece más que a quien tropezó en todas partes con la hostilidad y la persecución, y no con los créditos del Estado. E incluso, más profundamente, cualquiera que fuese la complicidad general para silenciarlo, se puede afirmar con certeza que ninguna impugnación real puede ser sostenida por individuos que, al exhibirla, se han vuelto un poco más elevados socialmente de lo que lo habrían sido absteniéndose de hacerlo. Todo esto no hace más que imitar el ejemplo bien conocido de ese próspero personal sindical y político, siempre dispuesto a prolongar durante un milenio la queja del proletario con el único objeto de conservarle un defensor.

Trávelin sobre el agua, bordeando un muro ciego de la isla San Giorgio.

Por mi parte, si pude ser tan deplorable en el cine es porque en gran medida fui más criminal en otra parte. Para empezar me pareció oportuno dedicarme al derrumbe de la sociedad, y actué en consecuencia. Tomé esa decisión en un momento en que casi todos creían que la infamia existente, en su versión burguesa o en su versión burocrática, tenía el más bello futuro por delante. Y desde entonces no cambié de opinión una o varias veces, como los otros, con el cambio de los tiempos; más bien son los tiempos los que cambiaron según mis opiniones. Aquí hay motivos para disgustar a los contemporáneos.

Un galgo afgano manifiesta una gran repugnancia por subir a un automóvil. El Zorro, a caballo, corre junto a un tren en marcha y después salta al último vagón. Escala un muro, se apodera de una ametralladora y la apunta sobre algunos malvados, que se rinden. Un viejo intelectual, víctima de un crimen, le dice al Zorro: "Pero antes de morir, ¿podría saber quién eres?". El Zorro aparta a las personas presentes y se levanta la máscara. Planos generales y cercanos del terreno de un Kriegspiel, donde se desplegaron dos ejércitos.

Así pues, en vez de añadir un film a miles de films cualesquiera, prefiero exponer aquí por qué no voy a hacer nada semejante. Esto equivale a reemplazar las fútiles aventuras que cuenta el cine por el examen de un sujeto importante: yo mismo.

A veces me reprocharon –pero creo que erróneamente– hacer películas difíciles: para acabar con esto voy a hacer una. Al que se enoje por no comprender todas las alusiones, o incluso que se reconozca incapaz de distinguir claramente mis intenciones, solo le responderé que debe deplorar su incultura y su esterilidad, y no mis maneras; perdió el tiempo en la Universidad, donde se revenden deprisa y corriendo pequeños stocks de conocimientos defectuosos.

Al considerar la historia de mi vida, veo con mucha claridad que no puedo hacer lo que se llama una obra cinematográfica. Y creo que puedo convencer fácilmente de esto a cualquiera, tanto por el fondo como por la forma de este discurso.

Primero debo rechazar la más falsa de las leyendas, según la cual yo sería una suerte de teórico de las revoluciones. Ahora, los hombrecitos parecen creer que tomé las cosas por el lado de la teoría, que soy un constructor de teorías, sabia arquitectura que no habría más que ir a habitar a partir del momento en que se conoce la dirección, y de la que hasta se podría modificar un poco una o dos bases, diez años más tarde y desplazando tres hojas de papel, para alcanzar la perfección definitiva de la teoría que operaría su salvación.

Pero las teorías no están hechas más que para morir en la guerra del tiempo: son unidades más o menos fuertes que hay que comprometer en el momento justo en el combate y, cualesquiera que sean sus méritos o sus insuficiencias, con seguridad no pueden emplearse más que aquellas que están presentes en tiempo útil. Así como las teorías deben ser reemplazadas, porque sus victorias decisivas, todavía más que sus derrotas parciales, producen su desgaste, del mismo modo ninguna época viviente partió de una teoría: al principio se trataba de un juego, un conflicto, un viaje.

El coronel Custer conduce la última carga del 7º Regimiento de Caballería en Little Big Horn.

También se puede decir de la revolución lo que Jomini dijo de la guerra; que "no es una ciencia positiva y dogmática sino un arte sometido a algunos principios generales; todavía más que eso, un drama apasionado".

El regimiento, al que los jinetes indios envuelven de todas partes, se detiene y pone pie en tierra.

¿Cuáles son nuestras pasiones y a dónde nos condujeron? Los hombres, la mayoría de las veces, se sienten tan llevados a obedecer imperiosas rutinas que, precisamente cuando se proponen revolucionar la vida de punta a cabo, hacer tabla rasa y cambiarlo todo, no les parece sin embargo anormal seguir el cauce de los estudios que les son accesibles y luego ocupar algunas funciones, o entregarse a diversos trabajos remunerados que están en el nivel de su competencia, o incluso un poco más allá. Justamente por eso aquellos que nos exponen diversos pensamientos sobre las revoluciones por lo general se abstienen de hacernos saber cómo vivieron.

Trávelin sobre el agua, en el canal de la Giudecca, y hacia esa isla.

Pero yo, que no me parezco a todos esos, solamente podré decir, a mi vez, "las damas, los caballeros, las armas, los amores, las conversaciones y las empresas audaces" de una época singular.

Otros son capaces de orientar y de medir el curso de su pasado según su elevación en una carrera, la adquisición de diversos tipos de bienes, o en ocasiones, la acumulación de obras científicas o estéticas que respondían a

una demanda social. Habiendo ignorado toda determinación de este tipo, no veo, en el pasaje de ese tiempo desordenado, más que los elementos que efectivamente lo constituyeron para mí, o bien las palabras y las figuras que se le parecen: son días y noches, ciudades y seres vivientes, y como fondo de todo ello, una guerra incesante.

Pasé el tiempo en algunos países de Europa, y fue a mediados del siglo, a los diecinueve años, cuando comencé a llevar una vida plenamente independiente; y enseguida me encontré como en casa en la más infame de las compañías.

Un mapa de Europa. Debord, a los diecinueve años.

Era en París, una ciudad por entonces tan bella que mucha gente prefería ser pobre allí que rico en cualquier otro lado.

Un plano general de París, a fines del siglo pasado.

Ahora que no queda nada de eso, ¿quién podría comprenderlo, fuera de aquellos que se acuerdan de tal gloria? ¿Quién más podría saber las fatigas y los placeres que conocimos en esos lugares donde todo se ha vuelto tan malo?

Serie de diversas fotografías aéreas de París, en planos fijos o recorridas en travelin.

"Esta fue la antigua morada del rey de Ou. La hierba florece en paz sobre sus ruinas. Allá, ese profundo palacio de los Tsin, antaño suntuoso y temido. Todo eso ha terminado para siempre, todo se derrumba a la vez, los acontecimientos y los hombres, como ese oleaje

Couperin: Cuarto concierto real.

incesante del Yangtsé Kiang, que va a perderse en el mar".

Algunos planos de la muchedumbre en el Bulevar del crimen,[4] *reconstituido para el film* Los niños del paraíso.

Entonces París, en los límites de sus veinte distritos, nunca dormía por completo, y permitía que el desenfreno cambiara tres veces de barrio cada noche. Aún no habían expulsado y dispersado a sus habitantes. Quedaba un pueblo que diez veces había levantado barricadas en sus calles y puesto en fuga a reyes. Era un pueblo al que no se compraba con imágenes. Cuando vivía en su ciudad, nadie se hubiera atrevido a hacerle comer o beber lo que la química de reemplazo todavía no se había atrevido a inventar.

Las casas del centro no estaban desiertas, ni eran revendidas a espectadores de cine que nacieron en otra parte, bajo otras vigas a la vista. La mercancía moderna aún no había venido a mostrarnos todo lo que se puede hacer con una calle. Nadie, a causa de los urbanistas, estaba obligado a ir a dormir lejos.

Aún no se había visto, por culpa del gobierno, oscurecerse el cielo y desaparecer el lindo

4. Era el nombre que en el siglo XIX se daba popularmente al Boulevard du Temple, en París, debido a que allí estaba la mayor parte de los teatros en los que se representaban *melodramas*, es decir, obras de tema patético y escabroso. En ese escenario se sitúa la acción de *Los niños del paraíso* (Les Enfants du paradis, Marcel Carné, 1945), recurrente en las páginas que siguen. [N. del E.]

tiempo, y la falsa bruma de la polución cubrir de manera permanente la circulación mecánica de las cosas, en ese valle de la desolación. Los árboles no habían muerto sofocados; y las estrellas no eran apagadas por el progreso de la alienación.

Continuación de las fotografías aéreas de París.

Los mentirosos, como siempre, estaban en el poder; pero el desarrollo económico aún no les había dado los medios para mentir sobre todos los temas, ni de confirmar sus mentiras adulterando el contenido efectivo de toda la producción. Uno se habría sentido entonces tan sorprendido de encontrar impresos o construidos en París todos esos libros redactados desde entonces en hormigón y en amianto, y todos esos edificios levantados en vulgares sofismas como lo estaría hoy si se viera resurgir a un Donatello o un Tucídides.

De mañana, en Les Halles.

Musil, en *El hombre sin atributos*, observa que "existen actividades intelectuales donde no son los grandes libros, sino los pequeños tratados, los que constituyen el orgullo de un hombre. Si alguien fuera a descubrir, por ejemplo, que las piedras, en ciertas circunstancias que hasta ahora no fueron observadas, pueden hablar, no le harían falta más que pocas páginas para describir y explicar un fenómeno tan revolucionario". Por lo tanto, me limitaré a pocas palabras para anunciar que, no importa qué quieran otros decir de esta ciudad, París ya no existe. La destrucción de

Trávelin que remonta el Sena, en una vista general de París.

París no es más que una ilustración ejemplar de la mortal enfermedad que padecen en este momento todas las grandes ciudades, y esta enfermedad misma no es otra cosa que uno de los numerosos síntomas de la decadencia material de una sociedad. Pero París tenía más que perder que cualquier otra. Es una gran suerte haber sido joven en esta ciudad cuando, por última vez, brilló con un fuego tan intenso.

El VI distrito visto desde arriba, con el Sena en primer plano.

Había entonces, en la orilla izquierda del río –no se puede entrar dos veces en el mismo río, ni tocar dos veces una sustancia perecedera en el mismo estado–, un barrio donde lo negativo tenía su corte.

Bailes de la juventud.

Es banal observar que, incluso en los períodos agitados por grandes cambios, los espíritus más innovadores difícilmente se deshacen de muchas concepciones anteriores que se han vuelto incoherentes, y conservan por lo menos algunas de ellas, porque sería imposible rechazar globalmente como falsas y sin valor afirmaciones universalmente admitidas.

Historieta: el Príncipe Valiente sentado a una mesa de la Cueva del tiempo. Una muchacha le dice: "Esta caverna es la sala de los trofeos del tiempo, donde nadie se atreve a entrar". Inscripción en una pared: "¡Nunca trabajen!". Un grupo en el mostrador de un bar, al final de la noche. El Príncipe Valiente responde a la muchacha: "No capté el sentido de sus palabras, pero su vino es fuerte y la cabeza me da vueltas".

Sin embargo, cuando se conoce por la práctica este tipo de asuntos, hay que añadir que tales dificultades dejan de molestar a partir del momento en que un grupo humano comienza a basar su existencia real en el rechazo deliberado de lo que es universalmente admitido; y en el desprecio completo de lo que podrá acaecer.

La gente de Saint-Germain-des-Prés en la terraza de un

Quienes allí se habían reunido parecían haber tomado como único principio de acción, desde el primer momento y públicamente, el secreto que el Viejo de la Montaña, se dice, no transmite más que en su última hora al más fiel lugarteniente de entre todos sus fanáticos: "Nada es cierto; todo está permitido". En el presente, no concedían ningún tipo de importancia a quienes no estaban entre ellos, y creo que tenían razón; y en el pasado, si alguien despertaba su simpatía, era Arthur Cravan, desertor de diecisiete naciones, o quizá también Lacenaire, bandido letrado.

bar, y en el interior: melodía de guitarra, encuentros, conversaciones.

Lacenaire dice a algunos propietarios: "Hace falta de todo para hacer un mundo, o para deshacerlo". Estos responden: "No es más que una frase, pero divertida". –"Muy divertida". –"Realmente".

Una ciudad Kotoko, en la orilla del Níger.

Otra.

En este lugar el extremismo se había proclamado independiente de toda causa particular, y era soberbiamente liberado de todo proyecto. Una sociedad ya vacilante, pero que aún lo ignoraba, porque en cualquier otra parte las viejas reglas todavía eran respetadas, había dejado por un instante el campo libre a lo que la mayoría de las veces es reprimido, y que sin embargo siempre existió: el hampa intratable; la sal de la tierra; gente muy sinceramente dispuesta a hacer arder el mundo para que tenga más brillo.

Una vez más, el grupo de bebedores al amanecer.

Continuación de los bailes de la juventud.

LA PANTALLA PERMANECE EN BLANCO.

"Artículo 488. La mayoría de edad se alcanza a los veintiún años cumplidos; a esa edad uno es capaz de realizar todos los actos de la vida civil".

"Hay que hacer una ciencia de las situaciones que tomará elementos de la psicología, de las estadísticas, del urbanismo y de la moral. Estos elementos deberán tomar parte en un objetivo absolutamente nuevo: una creación consciente de situaciones".

"Pero no se habla de Sade en esta película".

"El orden reina y no gobierna".

"*El demonio de las armas.* Se acuerdan. Es eso. Para nosotros, nadie era suficiente. De todos modos... El granizo sobre los estandartes de vidrio. Se acordarán de este planeta".

"Artículo 489. La persona mayor que se encuentre en un estado habitual de imbecilidad, de demencia o de furor, debe ser inhabilitada aunque ese estado presente intervalos lúcidos".

"Después de todas las respuestas inoportunas, y la juventud que envejece, la noche vuelve a caer de muy alto".

En los palcos de un teatro, la muchedumbre, indignada, grita: "¡Telón!". Una fábrica moderna emite, por diversas salidas, espesas humaredas blancas que invaden casi totalmente la pantalla.

"Vivimos como niños perdidos nuestras aventuras incompletas".

Una película que hice en ese momento, y que evidentemente suscita la ira de los estetas más adelantados, era de punta a punta como lo que precede; y esas pobres frases eran pronunciadas

en una pantalla totalmente en blanco, pero rodeadas de muy largas secuencias negras, donde no se decía nada. Probablemente, algunos querrían creer que la experiencia pudo enriquecerme en talentos o en buena voluntad. ¿Sería entonces la experiencia de una *mejora* de lo que entonces negaba? No me hagan reír. ¿Por qué aquel que, de joven, quiso ser tan insoportable en el cine resultaría más interesante cuando creciera? Todo cuanto fue tan malo nunca puede ser realmente mejor. Por mucho que uno diga: "Envejeció; ha cambiado"; también siguió siendo el mismo.

Debord, a los cuarenta y cinco años.

Lacenaire le dice a Garance: "No soy cruel, soy lógico; desde hace mucho tiempo le declaré la guerra a la sociedad". Garance pregunta: "¿Y mató mucha gente en esos tiempos, Pierre-François?". Y Lacenaire: "No, mi ángel, fíjese: ninguna huella de sangre; solo algunas manchas de tinta. Pero tranquilícese, Garance, estoy preparando algo extraordinario... Cuando era niño ya tenía más lucidez, más inteligencia que los otros. No me lo perdonaron. ¡Realmente, bella juventud! ¡Pero qué prodigioso destino! No tengo vanidad, solo orgullo, y estoy seguro de mí mismo; absolutamente seguro. Ladronzuelo por necesidad, asesino por vocación, mi ruta está trazada, mi camino es recto, y lo haré con la cabeza en alto. ¡Hasta que caiga en la cesta, naturalmente! Por otra parte, mi padre a menudo

me lo dijo: 'Pierre-François, terminarás en el cadalso'". Y ella: "Tiene razón, Pierre-François, siempre hay que escuchar a los padres". Un ladrón acude a la mesa de un experto para que juzgue un objeto: "¿Es junco o mimbre?". El experto se dirige luego a su vecino, recién llegado a ese lugar: "¿Qué dices, artista? ¿No dices nada? Muy sabio. Nunca hay que decir nada". Un informante, que también es vendedor ambulante, entra recitando su propaganda: "¿Soñó con gatos, soñó con perros, vio que el agua se enturbiaba? Aquí tiene la explicación de todos sus sueños, un volumen encuadernado con las figuras". Saluda al patrón y le dice: "Lacenaire y su banda no están lejos. Te avisé". Lacenaire entra con su banda y Garance.

Se sirve de beber, en la mesa de Lacenaire.

Garance pregunta: "En suma, si entiendo bien, todos, sin excepción, ¿son filósofos?". Lacenaire dice:

En este lugar que fue la breve capital de la perturbación, si bien es cierto que la población escogida contaba con cierta cantidad de ladrones, y ocasionalmente de asesinos, la existencia de todos se caracterizaba principalmente por una prodigiosa inactividad; y entre tantos crímenes y delitos que las autoridades allí denunciaron, es eso lo que fue experimentado como lo más amenazador.

Era el laberinto mejor hecho para retener a los viajeros. Los que paraban dos días no volvían a partir, o al menos así fue mientras existió; pero allí la mayoría vio llegar primero el fin de sus años no muy numerosos. Nadie dejaba esas pocas calles y esas pocas mesas donde el punto culminante del tiempo había sido descubierto.

"¿Por qué no?". Garance exclama: "¡Bueno, bueno! ¡La filosofía es alegre, es linda, es limpia!". Luego un lugarteniente de Lacenaire le propone expulsar a alguien que no debería estar allí. Lacenaire acepta. El hombre se levanta y va a buscar entre los bailarines a la persona en cuestión.

Agarran al indeseable y lo arrojan por la ventana. Llega el patrón, protestando: "¿Y ahora? ¿Qué hacemos con mis vidrios?". Lacenaire le responde desde su lugar: "Vamos, patrón, ¿uno ya no se puede divertir en el Rouge-Gorge?", y con la mano hace el gesto de un cuchillo sobre una garganta. El patrón, conciliador: "Oh, señor Lacenaire, lo que decía..."
Dos coches de policía se detienen ante la terraza de un Café de los Poetas. Los policías corren hacia allí y prohíben a todos que salgan, exigiendo ver sus documentos.

Todos estaban admirados de haber apoyado un desafío tan magníficamente desastroso; y de hecho creo que ninguno de los que pasaron por allí alcanzó jamás la más mínima reputación honesta en el mundo.

Cada uno se tomaba a diario más copas que mentiras dice un sindicato en toda la duración de una huelga salvaje. Bandas de policías, cuyos movimientos repentinos eran delatados por una gran cantidad de informantes, no dejaban de hacer incursiones con cualquier pretexto, pero la mayoría de las veces con la intención de incautar drogas, así como también a las chicas que no tenían dieciocho años. ¿Cómo no recordar a esos encantadores bribones y a las chicas orgullosas con las que viví en esos bajos

Una chica pasa por una calle, de noche.

fondos cuando, más tarde, oí una canción que cantan los prisioneros en Italia? Todo el tiempo había pasado como nuestras noches de entonces, sin renunciar a nada. "Ahí están las chicas que te dan todo, primero las buenas tardes, y después la mano... En la calle Filangieri hay una campana; cada vez que suena es una condena... La más bella juventud muere en la cárcel".

Vista exterior de la cárcel donde fueron asesinados los baaderistas. Andreas Baader y Gudrun Esslin.

En un despacho de bebidas de Saint-Germain-des-Prés, un hombre cubierto con un sombrero entra y habla largamente con el patrón.

Aunque despreciaran todas las ilusiones ideológicas, y fueran bastante indiferentes a lo que más tarde vendría a darles la razón, esos réprobos no olvidaron anunciar afuera lo que iba a seguir. Acabar con el arte, ir a decir en plena catedral que Dios había muerto, proponerse la voladura de la Torre Eiffel, tales fueron los pequeños escándalos a los que se entregaron esporádicamente aquellos cuya manera de vivir fue de manera permanente un escándalo tan grande. También se interrogaban sobre el fracaso de algunas revoluciones; se preguntaban si el proletariado realmente existía, y en ese caso qué cosa podría ser.

Algunos bebedores filosofan en un tugurio.

Una actriz resume la discusión, en otro film: "Unos creen que piensa en nosotros, otros que nos piensa; otros más que duerme y que nosotros somos su sueño, su mal sueño".

Trávelin sobre otras mesas ocupadas por la misma mafia.

Cuando hablo de esa gente, tal vez parezca que sonrío; pero no es así. Bebí su vino. Les soy fiel. Y no creo haber llegado a ser luego,

en cualquier cosa, mejor de lo que eran ellos mismos en ese tiempo.

Una escolar en fuga por las calles, de noche.

Considerando las grandes fuerzas de la costumbre y de la ley, que incesantemente pesaban sobre nosotros para dispersarnos, nadie estaba seguro de seguir estando allí cuando terminara la semana; y allí era donde estaba todo lo que jamás amaríamos. El tiempo ardía con más fuerza que en otras partes, y eso iba a faltar. Se sentía que la tierra temblaba.

La puerta de un bar pobre.

Un conspirador veneciano le dice a su compañera: "Pronto pasaremos por Tierra Firme, y entonces podremos vernos un poco más".

El suicidio se llevaba a muchos. "La bebida y el diablo despacharon al resto", como también dice una canción.

Una muchacha atraviesa lentamente una puerta giratoria, en el mismo barrio.

En la mitad del camino de la verdadera vida estábamos rodeados por una oscura melancolía, expresada por tantas frases burlonas y tristes en el bar de la juventud perdida. "Para hablar claramente y sin parábolas, somos las piezas de un juego jugado por el Cielo. Se divierten con nosotros en el tablero del Ser, y luego volvemos uno por uno a la caja de la Nada".

El decorado y la compañía, juntos.
Un encuentro en la cava ya vista.
Jugadores de ajedrez.

"¡Cuántas veces, en el curso de los tiempos, ese drama sublime que creamos será representado en lenguas desconocidas, ante pueblos que aún no existen!"

Ivan Chtcheglov.

"¿Qué es la escritura? La guardiana de la historia... ¿Qué es el hombre? El esclavo de la

Gil J Wolman.
Robert Fonta.
Ghislain de Marbaix.

muerte, un viajero que pasa, el huésped de un solo lugar... ¿Qué es la amistad? La igualdad de los amigos".

Debord, a los veinte años. La que era la más bella, ese año.

"Bernard, ¿qué pretendes en el mundo? ¿Ves algo que te satisfaga?... Ella huye, ella huye, como un fantasma que, habiéndonos dado una especie de júbilo mientras permanecía con nosotros, al abandonarnos no nos deja más que desasosiego... Bernard, Bernard, decía, esa frescura juvenil no durará para siempre...".

Art Blakey: "Whisper not".

Trávelin en una plazoleta parisina desierta, de noche. Panorámica sobre un cruce de Les Halles, de noche.

Pero nada traducía ese presente sin salida ni descanso, como la vieja frase que vuelve íntegramente sobre sí misma, siendo construida letra por letra como un laberinto del que no se puede salir, de manera que acuerda tan perfectamente la forma y el contenido de la perdición: *In girum imus nocte et consumimur igni.* Giramos en redondo en medio de la noche y somos devorados por el fuego. "Una generación pasa y otra le sucede, pero la tierra siempre permanece. El sol se alza y se pone, y vuelve de donde había partido... Todos los ríos van a dar en el mar, y el mar no rebalsa. Los ríos vuelven al mismo lugar de donde habían partido, para seguir corriendo... Todas las cosas tienen su tiempo, y todo pasa bajo el cielo, después del término que le fue prescripto... Hay un tiempo de matar y un tiempo de curar, un tiempo de destruir y un tiempo de construir... Hay un tiempo de desgarrar y un tiempo de reunir, un tiempo de callarse

Panorámica sobre una plaza y casas, de noche, hasta las luces de un bar abierto. Se repite la misma panorámica. Largo trávelin que acompaña a una tropa de soldados que surge corriendo de una calle adyacente, al borde de un canal; progresa bajo el fuego enemigo, perdiendo muchos hombres; y finalmente pasa un puente.

y un tiempo de hablar... Más vale ver lo que se desea que desear lo que se ignora: pero eso mismo es una vanidad y una presunción del espíritu... ¿Por qué necesita un hombre buscar lo que está por encima de él, él, que ignora lo que le es ventajoso en su vida durante los días que es extranjero en la tierra, y durante el tiempo que pasa como la sombra?". "No, vamos a pasar el río y descansar a la sombra de esos árboles".

El Sena y la punta occidental de la Île de la Cité.

Trávelin sobre el agua, a lo largo de los muros del Arsenal de Venecia.

Es allí donde adquirimos esa dureza que nos acompañó en todos los días de nuestra vida; y que permitió que varios de nosotros, con el corazón contento, estemos en guerra con toda la tierra. Y en cuanto a mí, en particular, supongo que es a partir de las circunstancias de ese momento como muy naturalmente seguí el encadenamiento de tantas violencias y de tantas rupturas, donde tanta gente fue tratada tan mal; y todos esos años pasados teniendo siempre, por así decirlo, el cuchillo en la mano.

¿Tal vez habríamos podido estar un poco menos desprovistos de piedad si hubiéramos encontrado alguna empresa ya formada que nos hubiese parecido en condiciones de merecer el uso de nuestras fuerzas? Pero no había nada semejante. Fue necesario que nosotros definiéramos y lleváramos a cabo la única causa que sostuvimos. Y nada existía por encima de nosotros que hayamos podido considerar como estimable.

Para alguien que piensa y que actúa de tal modo, es cierto que no hay interés en escuchar un instante de más a aquellos que encuentran algo bueno, o solamente algo para preservar, en las condiciones existentes; o a aquellos que pierden el camino que parecían haber querido seguir; ni siquiera, en ocasiones, a aquellos que no comprendieron lo bastante rápido. Otros, más tarde, se pusieron a preconizar la revolución de la vida cotidiana, con sus voces tímidas o sus plumas prostituidas; pero desde bastante lejos, y con la tranquila seguridad de la observación astronómica. Sin embargo, cuando se tuvo la ocasión de tomar parte en una tentativa de este género, y se escapó de las brillantes catástrofes que la circundan o la siguen, no se encontraba uno en una posición tan fácil. El calor y el frío de esta época ya no habrán de dejarlo. Hay que descubrir cómo sería posible vivir un mañana que fuera digno de tan bello comienzo. Uno quiere continuar siempre esa primera experiencia de la ilegalidad.

Así es como ardió, poco a poco, una nueva época de incendios, cuyo fin no verá ninguno de quienes viven en este momento: la obediencia ha muerto. Es admirable comprobar que los trastornos que llegaron de un lugar ínfimo y efímero finalmente perturbaron el orden del mundo. (Jamás se perturbaría nada mediante tales procedimientos si se enfrentara uno con una sociedad armoniosa, y que

supiera administrar su poder, pero la nuestra, ahora lo sabemos, era todo lo contrario.)

Por lo que a mí respecta, nunca lamenté nada de lo que hice, y reconozco que aún soy completamente incapaz de imaginar qué otra cosa habría podido hacer, siendo lo que soy.

El regimiento de Custer, formado en círculo, recibe con disparos de carabinas los sucesivos asaltos de los indios que lo circundan. Sus combatientes caen uno tras otro. Al final los indios desbordan la posición y exterminan a los defensores.

La primera fase del conflicto, a pesar de su aspereza, había revestido por nuestra parte todas las características de una defensa estática. Al ser sobre todo definida por su localización, una experiencia espontánea no se había comprendido lo suficiente en sí misma, y también había descuidado demasiado las grandes posibilidades de subversión presentes en el universo aparentemente hostil que la rodeaba. Mientras veíamos superada nuestra defensa, y ya debilitadas algunas valentías, algunos de nosotros pensamos que probablemente sería preciso ubicarnos en la perspectiva del ataque: en suma, en vez de atrincherarnos en la conmovedora fortaleza de un instante, tomar un poco de aire, forzar una salida, luego mantenernos en campo abierto y dedicarnos muy simplemente a destruir por completo ese universo hostil, para reconstruirlo luego, de ser posible, sobre otras bases. Habían existido precedentes, pero entonces habían sido olvidados. Debíamos descubrir a dónde se dirigía el curso de las cosas, y desmentirlo tan completamente que un día, a la inversa, se viera obligado a someterse a nuestros gustos.

Custer, el único que había quedado en pie, arroja sus revólveres vacíos, toma el sable plantado en tierra delante de él y espera el choque de los vencedores. Ivan Chtcheglov.

Clausewitz observa, con gracia: "Quienquiera tenga genio está obligado a usarlo, y eso está de conformidad con la regla". Y Baltasar Gracián: "Hase de caminar por los espacios del tiempo al centro de la ocasión".

Historieta: cabalgata del Príncipe Valiente en busca de aventuras; "avanza hacia el resplandor misterioso que reluce allí donde ningún ser humano debería encontrarse".
Panorámica sobre un palacio, de noche. La sombra de un personaje ausente se perfila en el cruce de dos calles. "El tercer hombre", divisado un instante, en un umbral. Historieta: el Príncipe Valiente y otro, disfrazados. "En el interior de la ciudad pesa el denso silencio de sus desdichados moradores. Los dos amigos se dirigen hacia el palacio, cuando resuenan las trompetas".

Pero ¿puedo olvidar a aquel que veo en todas partes en el momento culminante de nuestras aventuras? ¿Aquel que, en aquellos días inciertos, abrió una nueva ruta y avanzó tan rápido por ella, escogiendo a quienes lo iban a acompañar, porque ese año ningún otro lo igualaba? Diríase que, solo con mirar la ciudad y la vida, las transformaba. Descubrió en un año temas de reivindicación para un siglo; las profundidades y los misterios del espacio urbano fueron su conquista.

Un castillo antiguo.

El Príncipe Valiente pasa delante de los incendios. Ivan Chtcheglov. Secuencia de historieta: el Príncipe Valiente, envuelto

Los poderes actuales, con su pobre información adulterada, que los extravía a ellos mismos casi tanto como aturde a sus administrados, todavía no pudieron medir lo que les costó el rápido pasaje de este hombre. Pero ¿qué importa? Los piratas solo escriben su nombre en el agua.

La fórmula para derrocar el mundo no la buscamos en los libros, sino deambulando. Era una deriva de largas jornadas donde nada se parecía al día anterior; y que nunca se detenía. Sorprendentes encuentros, obstáculos notables, grandiosas traiciones, encantamientos peligrosos, nada faltó en esa persecución de otro Grial nefasto, que nadie había querido.

en una capa: "Después de una larga cabalgata alcanza la ribera del mar, por encima del cual se prepara una tormenta". El caballero se acerca a un pueblo costero: "Algunas luces brillan débilmente en la tormenta y dejan vislumbrar un posible abrigo". Entrada del Príncipe Valiente a una taberna: "Encuentra una taberna frecuentada por marinos y viajeros procedentes de lejanas y misteriosas comarcas". Los viajeros conversan en todas las mesas: "Y mientras afuera ruge la tormenta, se cuentan muchas historias de islas fabulosas y de ciudades maravillosas en sus altas murallas". Un hombre camina a pie: "Sin embargo, un vagabundo azorado se acerca a la taberna, llevando noticias asombrosas (La próxima semana: la caída de Roma)".

Couperin: 11º Concierto Nuevo.

La música va disminuyendo.

El amanecer en la rue de los Inocentes.

Historieta: "El amanecer revela un castillo impresionante, oculto en un valle en el corazón de las montañas". Otro castillo.

Castillo del rey Luis II de

Baviera.

Trávelin sobre el agua: la entrada del puerto de la isla San Giorgio.

Vigías, y transporte clandestino en un barrio obrero de Venecia.

Trávelin sobre el agua, en un muy estrecho canal de Venecia.

El Diablo de Los visitantes de la noche, *que acaba de entrar en la gran sala del castillo: "¡Oh! ¡Qué bello fuego! Me gusta mucho el fuego. Él también gusta de mí. Fíjense, vean cómo las llamas me tratan con consideración. Me lamen los dedos como lo haría un cachorro. Es agradable... Perdónenme, no me presenté. Es cierto que mi*

E incluso, un día desdichado, el mejor jugador entre nosotros se perdió en los bosques de la locura. No hay locura mayor que la actual organización de la vida.

¿Habíamos encontrado al fin el objeto de nuestra búsqueda? Hay que creer que por lo menos lo habíamos vislumbrado fugazmente; porque en todo caso es flagrante que a partir de ahí estuvimos en condiciones de comprender la vida falsa a la luz de la verdadera, y en posesión de un muy extraño poder de seducción; porque desde entonces nadie se nos acercó sin querer seguirnos; y por lo tanto volvíamos a echar mano del secreto de dividir lo que estaba unido. Pero no fuimos a contar a la televisión lo que habíamos comprendido. No aspiramos a los subsidios de la investigación científica, ni a los elogios de los intelectuales de periódicos. Llevamos leña al fuego. Así nos comprometimos definitivamente en el partido del Diablo, es decir, de ese mal histórico que conduce las condiciones existentes a su destrucción; en el "lado malo" que hace la historia al arruinar toda satisfacción establecida.

Aquellos que no empezaron a vivir, pero se reservan para una época mejor, y que por ende tienen un miedo tan grande de envejecer, no esperan nada menos que un paraíso permanente. Uno lo pone en una revolución total, y el otro –a veces es el mismo– en una fase superior de su ascenso de asalariado. En suma, esperan que se les vuelva accesible lo que contemplaron en las imágenes invertidas del espectáculo: una unidad feliz eternamente presente. Pero aquellos que escogieron golpear con el tiempo saben que su arma es también su amo; y que no pueden quejarse. Es también el amo de aquellos que no tienen armas, y un amo más duro. Cuando uno no quiere ponerse en la claridad engañosa del mundo del revés, en todo caso uno es considerado, entre sus creyentes, como una leyenda controvertida, un fantasma invisible y malvado, un perverso príncipe de las tinieblas. Bello título, después de todo: el sistema de las luces presentes no otorga ninguno tan honorable.

nombre, mis títulos no les dirán gran cosa: vengo de tan lejos... Olvidado en su país, desconocido en otros, ese es el destino del viajero".

Tráiler: en un decorado moderno de los años treinta, pasa un apuesto cantor.

Intertítulo: "Próximamente en esta pantalla". Panorámica sobre la iluminación nocturna del bulevar Saint-Germain, ahora.

Fachadas de la isla Saint-Louis, de noche.

El Diablo dice a unos jugadores de ajedrez: "¿Habré interrumpido su partida?". Uno de ellos responde: "No es nada, estaba vencido de antemano". El Diablo, haciendo su jugada: "¿Le parece? Jaque mate. Ganó. Es tan sencillo el ajedrez". Gilles y Dominique van hacia el castillo donde

llevarán tanta perturbación, con la música de su canción, "Tristes niños perdidos".
Dominique le dice a Gilles, de noche en el castillo: "Los otros nos aman; sufren por nosotros; nosotros los miramos; nos vamos. Lindo viaje, el diablo paga los gastos".
Asger Jorn.
Pinot-Gallizio.

En consecuencia, nos convertimos en los emisarios del Príncipe de la División, de "aquel a quien se ha hecho daño", y nos ocupamos de desesperar a quienes se consideraban humanos.

Attila Kotànyi.
Donald Nicholson-Smith.

Pasa un tren.

A lo largo de todos los años que siguieron, personas de veinte países se encontraron para entrar en esa oscura conspiración de ilimitadas exigencias. ¡Cuántos viajes presurosos! ¡Cuántas largas disputas! ¡Cuántos encuentros clandestinos en todos los puertos de Europa!

Panorámica sobre los participantes de la VIII Conferencia de la Internacional Situacionista, en Venecia.

Así se trazó el programa mejor hecho para instalar una sospecha completa sobre el conjunto de la vida social: clases y especializaciones, trabajo y esparcimientos, mercancía y urbanismo, ideología y Estado, demostramos que todo eso era desechable. Y semejante programa no contenía ninguna otra promesa más que la de una autonomía desenfrenada y sin reglas. Estas perspectivas hoy entraron en las costumbres, y en todas partes se combate a favor o en contra de ellas. Pero entonces ciertamente habrían parecido quiméricas, si la conducta del capitalismo moderno no hubiese sido más quimérica todavía.

Tropas en formación en un campo de batalla. Lentos movimientos filmados en picado.

Realmente existían entonces algunos individuos que estaban de acuerdo, con mayores o menores consecuencias, con una u otra de estas críticas, pero no había nadie que las reconociera todas; y tanto menos que supiera formularlas y ponerlas de manifiesto. Por eso ninguna otra tentativa revolucionaria de ese período tuvo la menor influencia en la transformación del mundo.

Secuencia de batalla naval durante la Segunda Guerra Mundial.

Nuestros agitadores transmitieron por todas partes ideas con las cuales una sociedad de clases *no puede vivir*. Los intelectuales al servicio del sistema, por otra parte todavía más visiblemente en decadencia que él, hoy intentan manejar esos venenos para encontrar antídotos; pero no lo lograrán. Antes habían hecho los mayores esfuerzos para ignorarlos, pero también en vano: tan grande es la fuerza de la palabra que se dice en el momento apropiado.

Salva de todos los cañones de un acorazado.

El Sena, en el centro de París.

Mientras el continente era recorrido por nuestras maquinaciones sediciosas, que incluso comenzaban a alcanzar a los otros, París, donde tan bien se podía pasar inadvertido, seguía estando en medio de todos nuestros viajes como la más frecuentada de nuestras citas. Pero sus paisajes se habían alterado y todo terminaba de degradarse y de deshacerse.

El callejón sin salida de Clairvaux.
Vistas aéreas de París; hacia la plaza de la Contrescarpe, luego, remontando el Sena, más allá del muelle de Bercy.

Y sin embargo, el sol poniente de esta ciudad cada tanto dejaba algunos resplandores, cuando mirábamos cómo transcurrían los últimos

Otra muchacha, errante.

Art Blakey: "Whisper not".
Continuación de las vistas de París.

días, encontrándonos en un decorado que iba a desaparecer y ocupados con bellezas que no volverán. Pronto habría que abandonar esa ciudad que para nosotros fue tan libre, pero que iba a caer por completo en manos de nuestros enemigos. Ya se aplica en ella irremediablemente su ley ciega, que rehace todo a su semejanza, es decir, en el modelo de una suerte de cementerio: "¡Oh, miseria! ¡Oh, dolor! París tiembla".

Tráveling sobre un Kriegspiel donde se enfrentan dos ejércitos.

Habrá que abandonarla, pero no sin haber intentado una vez apoderarse de ella por la fuerza; finalmente habrá que abandonarla, después de tantas otras cosas, para seguir el camino decidido por las necesidades de nuestra extraña guerra, que nos llevó tan lejos.

Porque nuestra intención no había sido otra que hacer aparecer en la práctica una línea divisoria entre aquellos que aún quieren lo que existe y aquellos que ya no.

Panorámica sobre un mapa del viejo mundo, del Imperio romano al Imperio chino.

Así, diversas épocas tuvieron su gran conflicto, que no escogieron, pero en el que hay que elegir su campo. Es la empresa de una generación, por la cual se fundan o se deshacen los imperios y sus culturas. Se trata de tomar Troya o bien de defenderla. Esos instantes en que van a separarse aquellos que combatirán en campos enemigos, y no volverán a verse, se parecen todos en algún aspecto.

En el comienzo de la Guerra de Secesión, los cadetes de West Point van a separarse. Les leen el texto de un juramento de fidelidad a la Unión.
El coronel que dirige la Escuela: "Que todo oficial

o cadete que se considere honestamente incapaz de someterse a los términos de este juramento vaya ahora a alinearse a la derecha del batallón". Un oficial se adelanta a caballo y ordena: "Señores del Sur, ¡rompan filas!". Los sudistas vienen a formarse detrás de él. El coronel manda cerrar filas a los cadetes que se quedan y hace tocar "Dixie" a la banda, mientras desfilan los que se van.

La Brigada Ligera, en formación detrás de sus estandartes, comienza su famosa carga en "el Valle de la Muerte", en Balaklava.

Es un bello momento aquel en que se pone en movimiento un asalto contra el orden del mundo.

En su comienzo casi imperceptible se sabe ya que, muy pronto, y al margen de lo que ocurra, nada volverá a ser como lo que fue.

Es una carga que parte lentamente, acelera su carrera, supera el punto tras el cual ya no habrá retirada e irrevocablemente va a chocar con lo que parecía inexpugnable; que era tan sólido y tan defendido, pero sin embargo destinado también a ser quebrantado y desordenado. Precisamente eso es lo que hicimos cuando, saliendo de la noche, una vez más desplegamos el estandarte de la "vieja causa" y avanzamos bajo la metralla del tiempo.

El Estado Mayor ruso se asombra de la extraña

temeridad de ese ataque frontal. Los cañones abren fuego. Los jinetes, que avanzan derecho sobre ellos, caen por decenas. La Brigada Ligera inicia el galope y prosigue su carga en orden disperso. Es diezmada casi por completo.

A lo largo de todo este camino, muchos murieron o quedaron cautivos del enemigo, y muchos otros fueron desarmados y heridos, y nunca más podrán reaparecer en tales encuentros, e incluso pudo faltar coraje a algunos elementos que se permitieron retroceder; pero me atrevo a decir que nuestra formación jamás se desvió de su línea, hasta que desembocó en el corazón mismo de la destrucción.

Nunca comprendí demasiado bien los reproches, que a menudo me hicieron, según los cuales yo habría perdido esa bella tropa en un asalto insensato, o por una suerte de complacencia a la Nerón. Desde luego, admito ser quien escogió el momento y la dirección del ataque, y por lo tanto me hago cargo de la responsabilidad de todo lo que ocurrió. Pero ¿y qué? ¿No queríamos combatir a un enemigo que realmente actuaba? ¿Y no me mantuve siempre algunos pasos por delante de la primera fila? Las personas que jamás actúan quieren creer que uno podría elegir con toda libertad la excelencia de aquellos que vendrán a figurar en un combate, así como el lugar y la hora en que uno asestaría un golpe imparable y definitivo. Pero no: con lo que uno tiene a mano, y según las pocas posiciones efectivamente atacables, se arroja uno sobre una u otra no bien percibe un momento favorable; de otro modo uno desaparece sin haber hecho nada.

El estratega Sun Tsé estableció desde hace largo tiempo que "la ventaja y el peligro son ambos inherentes a la maniobra". Y Clausewitz reconoce que "en la guerra uno siempre se halla en la incertidumbre sobre la situación recíproca de los dos partidos. Uno debe acostumbrarse a actuar siempre según verosimilitudes generales, y es una ilusión esperar un momento en que estaría liberado de toda ignorancia...". Contrariamente a las ensoñaciones de los espectadores de la historia, cuando intentan establecerse como estrategas en Sirio, no es la más sublime de las teorías la que jamás podría garantizar el acontecimiento; muy por el contrario, es el acontecimiento realizado el que es garante de la teoría. De manera que hay que asumir riesgos, y pagar al contado para ver la continuación.

Otros espectadores que no vuelan tan alto, al no haber visto ni siquiera de lejos el comienzo de este ataque, sino solamente su fin, pensaron que era la misma cosa; y les pareció que había algún defecto en la alineación de nuestras filas y que los uniformes en ese momento ya no parecían tan impecables. Creo que ese es un efecto del tiro que el enemigo concentró sobre nosotros tanto tiempo. Hacia el final, ya no conviene juzgar los uniformes, sino el resultado.

El principal resultado, si se escucha a aquellos que parecen lamentar que la batalla haya

sido librada sin esperarlos, podría creerse que es producto de que una vanguardia sacrificada haya sido completamente diezmada en ese choque. En mi opinión, para eso estaba hecha.

Las vanguardias solo tienen un tiempo; y lo mejor que puede ocurrirles es, en el pleno sentido del término, haber *hecho su tiempo*.[5] Después de ellas se entablan operaciones en un teatro más amplio. Demasiado se han visto esas tropas de elite que, tras haber realizado alguna hazaña valerosa, todavía se quedan para desfilar con sus condecoraciones, y después se vuelven contra la causa que habían defendido. Nada semejante hay que temer de aquellos cuyo ataque fue llevado a cabo hasta el término de la disolución.

Me pregunto qué otra cosa mejor habrían esperado algunos. Lo particular se gasta combatiendo. Un proyecto histórico ciertamente no puede tener la pretensión de conservar una eterna juventud a resguardo de los golpes.

La objeción sentimental es tan vana como las sutilezas seudoestratégicas: "No obstante, tus huesos se consumirán, sepultados en los campos de Ilión, por una empresa inconclusa".

5. En el original, *avoir fait leur temps*. Mantenemos su traducción literal para conservar el juego de palabras, pero se trata de una locución que significa "pasar a la historia". [N. del T.]

Federico II, rey de Prusia, decía en un campo de batalla a un joven oficial vacilante: "¡Perro! ¿Acaso creíste que vivirías para siempre?". Y Sarpedón le dice a Glauco, en el doceavo canto de la *Ilíada*: "¡Dulce amigo! Si huir de la guerra pudiera librarnos para siempre de nuestra vejez y también de la muerte, no sería, en verdad, el primero en lanzarme al peligro [...] pero como son muchas las clases de muerte que penden sobre el hombre, sin que él escapar o evitarlas consiga, vamos; demos la gloria a otro, o bien nos la den a nosotros".[6]

Los pocos supervivientes del 17º Regimiento de Lanceros que llegaron hasta la batería enemiga plantan de pasada sus lanzas en el cuerpo del traidor que vinieron a buscar allí donde se hallaba.

Cuando vuelve a caer esa humareda, muchas cosas parecen cambiadas. Una época ha pasado. Que no pregunten ahora lo que valían nuestras armas: se quedaron en la garganta del sistema de las mentiras dominantes. Su aspecto de inocencia ya no volverá.

Naves de guerra en acción cambian de rumbo y toman distancia, dejando tras ellas una pantalla de humo. Un hombre pasa por una encrucijada de calles desiertas en Venecia.

Después de esta espléndida dispersión reconocí que, marchando repentina y disimuladamente, debía ponerme a resguardo de una celebridad demasiado visible. Es sabido que esta sociedad firma una suerte de paz con sus enemigos más declarados cuando les hace un lugar en su espectáculo. Pero justamente, en este tiempo, soy el único que tiene cierta fama, clandestina y mala, y que no lograron hacer aparecer en esa escena de renuncia.

Conduciendo el combate de su escuadrón, un almirante pregunta: ¿Cuánto combustible nos queda?".

6. Versión de Fernando Gutiérrez, editorial Gredos. [N. del T.]

El capitán de la nave le responde: "Debemos terminar el combate en dos horas, almirante". El almirante lleva los gemelos a sus ojos; el acompañamiento musical va in crescendo.

LA PANTALLA PERMANECE EN NEGRO.

Intertítulo: "Aquí los espectadores, privados de todo, además serán privados de imágenes".

Las dificultades no se detienen ahí. Me parecería tan vulgar volverme una autoridad en la impugnación de la sociedad como serlo en esa misma sociedad, lo que es mucho decir. Por lo tanto tuve que rechazar, en diversas regiones, ponerme a la cabeza de todo tipo de tentativas subversivas, más antijerárquicas unas que otras, pero cuyo mando de igual manera me ofrecían: ¿cómo no mandaría el talento, en estas materias, cuando hay tal experiencia? Pero quería mostrar que, después de algunos éxitos históricos, muy bien uno puede quedarse tan poco rico como lo era antes en poder y en prestigio (lo que tenía por mí mismo en el origen siempre me pareció suficiente).

También me negué a polemizar sobre mil detalles con los numerosos intérpretes y recuperadores de lo que ya se hizo. No tenía yo que distribuir patentes de no sé qué ortodoxia, ni que zanjar entre diversas ingenuas ambiciones que se derrumban sin que las toquen. Ellos ignoraban que el tiempo no espera; que la buena voluntad no basta; y que no hay que

adquirir ni mantener propiedades sobre un pasado que ya no puede corregirse. El movimiento profundo que conducirá a nuestras luchas históricas hasta donde pueden llegar sigue siendo el único juez del pasado, cuando actúa en su tiempo. Yo hice de modo que ninguna seudocontinuación venga a falsear el informe de nuestras operaciones. Aquellos que, un día, hayan hecho algo mejor darán libremente sus comentarios, que a su vez no pasarán inadvertidos.

Algunos planos cercanos de combates en un Kriegspiel.

Me otorgué los medios de intervenir de más lejos, sabiendo también que el mayor número de observadores, como de costumbre, deseaba sobre todo que me callara. Hace largos años me ejercité en llevar una existencia oscura e inasible. En consecuencia, pude llevar más adelante mis experiencias estratégicas tan bien iniciadas. Esto, según las palabras de un hombre que no carecía de capacidades, es un estudio en el que nadie puede doctorarse jamás. El resultado de estas investigaciones, y esta es la única buena noticia de mi actual comunicación, no lo daré en la forma cinematográfica.

Sin embargo, por supuesto, todas las ideas están vacías cuando la grandeza ya no puede ser encontrada en la existencia de todos los días: así, la obra completa de los pensadores de la cría de ganado, que se comercializa en esta hora de la mercancía descompuesta, no llega a ocultar el gusto del alimento que los ha

Fotografía publicitaria que reconstituye miserablemente un baile entre los oficiales del viejo Ejército de las Indias, en nombre de una neobebida.
En el centro de un rico decorado de boiserie, botella de una pobre neocerveza surgida de la más reciente

industria química. Perspectiva caballera de la ciudad de Florencia, cuando era libre. Alice y Celeste. Celeste, desnuda.

nutrido. En consecuencia, durante esos años viví en un país donde yo era poco conocido. La disposición del espacio de una de las mejores ciudades que jamás existieron, y las personas, y el uso que hicimos del tiempo, todo eso componía un conjunto que se parecía mucho a los más felices desórdenes de mi juventud.

Trávelin sobre una fotografía aérea de Florencia, de Oltrarno a la Signoria.

En ninguna parte busqué una sociedad apacible; y tanto mejor: porque no he visto ni una sola. Me calumniaron mucho en Italia, donde se complacieron en hacerme una reputación de terrorista. Pero soy muy indiferente a las acusaciones más variadas, porque mi destino fue suscitarlas en todas partes a mi paso y porque conozco bien su razón. Yo solo concedo importancia a lo que me sedujo en ese país, y que no habría podido ser encontrado en otras partes.

Una florentina.

Trávelin sobre una fotografía aérea de Florencia que desciende lentamente el Arno.

La cara de Celeste; luego, de otras muchachas desvestidas. Art Blakey: "Whisper not".

Vuelvo a ver a aquella que estaba ahí como una extranjera en su ciudad. ("Cada una es ciudadana de una verdadera ciudad, pero te refieres a aquella que vivió su exilio en Italia".) Una vez más veo "las riberas del Arno llenas de adioses".

Y yo también, después de muchas otros, fui desterrado de Florencia.

Trávelin sobre el agua, a través de la Punta della Dogana.

De todas maneras, atravesamos una época como pasamos la punta de la Dogana, es decir, más bien rápido.

Primero no se la ve, cuando se acerca. Y luego se la descubre al llegar a su altura, y uno debe conceder que fue construida así, y no de otra manera. Pero ya doblamos ese cabo, y lo dejamos a nuestras espaldas, y avanzamos en aguas desconocidas. "Cuando éramos jóvenes, durante algún tiempo frecuentamos a un maestro, y estuvimos felices de nuestros progresos. Miremos esto en profundidad: ¿qué nos ocurrió? Llegamos como el agua, partimos como el viento".

Los dadaístas, en grupo.

El cardenal de Retz.
El general Von Clausewitz.

Trávelin desde un avión que ametralla tropas desembarcadas en una playa, dispersándolas. Cuando pasaron algunos años, y los "niños del paraíso", por diversos caminos, se volvieron todos famosos, Lacenaire ve nuevamente a Garance, que le pregunta. "Antes que nada, dígame qué fue de usted". Y él responde: "Me hice famoso. Sí, algunas fechorías bastante resonantes me salieron bien, y el nombre Lacenaire fue más de una vez la comidilla del momento". Garance sonríe: "Eso es la gloria, Pierre-François". Y él: "Sí, así comienza... Pero, pensándolo bien, de todos modos hubiera preferido un brillante éxito literario".

En unos veinte años solo se tiene tiempo de vivir realmente en pocas casas. Estas siempre fueron pobres, observo, pero de todos modos bien situadas. Los que merecían ser bien recibidos siempre lo fueron. Los que no, se los

Una casa, en el callejón sin salida de Clairvaux. Otra, en la rue Saint-Jacques. Otra, en la rue Saint-Martin. Otra, en las colinas de Chianti. Otra, en Florencia. Otra, en las montañas de Auvergne.

Ghislain de Marbaix.
Robert Fonta.
Asger Jorn.
Historieta: El Príncipe Valiente dominado por unos guardias.

Gilles canta, encadenado en la cárcel de Los visitantes de la noche:
Una incógnita.
La Brigada Ligera cabalga hacia el terreno de su combate (remake).
Una joven amante de antaño. Otra, contemporánea.
Otras amigas de tiempos pasados.
Debord, a los diecinueve años.
A los veinticinco años.
A los veintisiete años.
A los treinta y cinco años.
A los cuarenta y cinco años.

El último autorretrato de Rembrandt.

Una fila de torres gigantes circunda el viejo París.

Algunas vistas del neo-París, y otros paisajes estragados por las necesidades de la abundancia de mercancías.

echaba a la calle. La libertad no tenía entonces muchas otras moradas.

"¿Dónde están los graciosos galantes que yo seguí en otros tiempos?". Esos han muerto; otro ha vivido todavía más rápido, hasta que se cierran las rejas de la demencia.

"Tristes niños perdidos, erramos en la noche. ¿Dónde están las flores de día, los placeres del amor, las luces de la vida? Tristes niños perdidos, erramos en la noche. El diablo nos lleva furtivamente consigo. El diablo nos lleva lejos de nuestras bellas amigas. Nuestra juventud ha muerto, y nuestros amores también".

La sensación del paso del tiempo siempre fue muy fuerte para mí, y me sentí atraído por ella, así como otros se sienten atraídos por el vacío o por el agua. En ese sentido amé mi época, que habrá asistido a la pérdida de toda seguridad existente y a la desaparición de todas las cosas de lo que era socialmente ordenado. Placeres que la práctica del arte más grande no me habría dado.

En cuanto a lo que hicimos, ¿cómo podría evaluarse su resultado presente? Ahora atravesamos ese paisaje devastado por la guerra que una sociedad libra contra sí misma, contra sus propias posibilidades. El afeamiento de todo era probablemente el precio inevitable del conflicto. Comenzamos a ganar

precisamente porque el enemigo llevó tan lejos sus errores.

La causa más verdadera de la guerra, de la que se dieron tantas explicaciones falaces, es que por fuerza debía venir como un enfrentamiento acerca del cambio; no le quedaba ya nada de las características de una lucha entre la conservación y el cambio. Éramos nosotros mismos, más que nadie, agentes del cambio, en un tiempo cambiante. Para mantenerse, los propietarios de la sociedad se veían obligados a querer un cambio que era la inversa del nuestro. Nosotros queríamos reconstruirlo todo, y ellos también, pero en direcciones diametralmente opuestas. Lo que hicieron muestra de forma suficiente, en negativo, nuestro proyecto. Sus inmensos trabajos, por lo tanto, no los condujeron más que allí, a esa corrupción. El odio de la dialéctica condujo sus pasos hasta esa fosa de estiércol.

Campo de depósito de desperdicios de la industria actual.

Desembarco de tropas escocesas, al son de las gaitas.

Debíamos hacer desaparecer –y para eso teníamos buenas armas– toda ilusión de diálogo entre esas perspectivas antagónicas; y luego los hechos darían su veredicto. Lo dieron.

Destrucciones e incendios a bordo de una nave de guerra; se llevan a los heridos.

Esa "tierra dañada" donde los nuevos sufrimientos se disfrazan bajo el nombre de los viejos placeres, y donde la gente tiene tanto miedo, se volvió ingobernable. Ellos giran en redondo en la noche y son consumidos por el fuego. Se despiertan asustados, y buscan la vida

Gran bloque de viviendas de neocasas.

tanteando. Corre el rumor de que aquellos que la expropiaban, para colmo, la extraviaron.

Un acorazado se inclina y se hunde.

En consecuencia, aquí tenemos una civilización que arde, se tambalea y se hunde por completo. ¡Ah! ¡Qué bello torpedeo!

Y yo, ¿en qué me he convertido en medio de ese desastroso naufragio, que me parece necesario, en el que hasta puede decirse que he trabajado, puesto que con seguridad es verdad que me abstuve de trabajar en cualquier otra cosa? En este momento de mi historia, ¿podría yo aplicar lo que un poeta de la época T'ang escribió *Al separarse de un viajero*?

Un mexicano pasa a caballo, sosteniendo la brida de un segundo caballo que lleva su equipaje, y desciende hacia la ribera.

Mapa en relieve de las montañas de Auvergne.

La casa ya vista, ahora bajo la nieve.

"Bajé del caballo; le ofrecí el vino del adiós y le pregunté cuál era el objeto de su viaje. Me respondió: no tuve éxito en las cosas del mundo; me vuelvo a los montes Nan-Chan para buscar allí el reposo".

Trávelin sobre el agua, de una punta a otra de un canal de Venecia.

Pero no, veo con mucha claridad que para mí no hay reposo; y en primer lugar porque nadie me hace el favor de pensar que no tuve éxito en las cosas del mundo. Pero muy felizmente, nadie podrá decir tampoco que he tenido éxito. Por lo tanto, hay que admitir que no había éxito o fracaso para Guy Debord y sus pretensiones desmesuradas.

Ya era el amanecer de esa cansadora jornada que veíamos terminar cuando el joven Marx

escribía a Ruge: "No me dirá que estimo demasiado el tiempo presente; y sin embargo, si no desespero de él, no es sino en virtud de su propia situación desesperada, que me llena de esperanza". Debo decir que la despedida de una época por la fría historia no apaciguó nada de esas pasiones, de las que di tan bellos y tristes ejemplos.

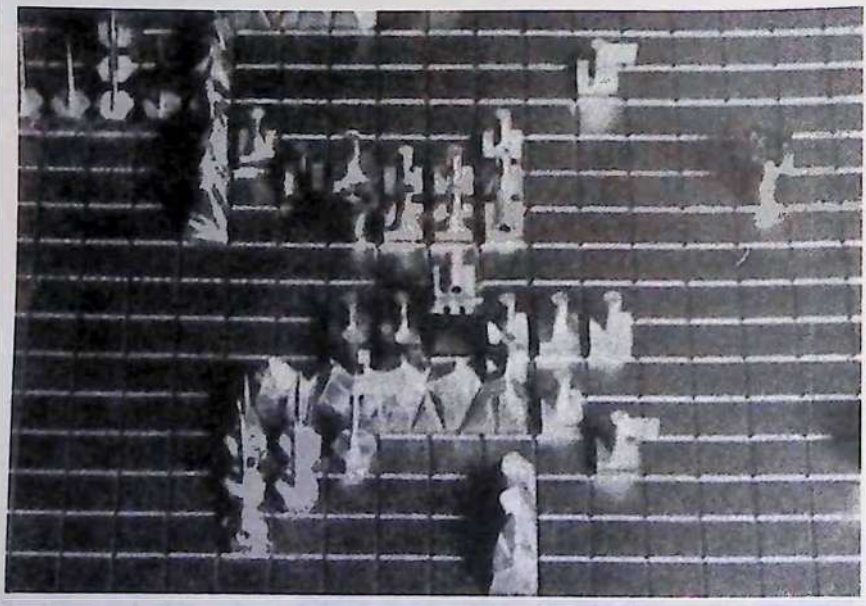
Una vez pasadas las últimas casas del canal, se desemboca en una gran extensión de agua vacía.

Como lo muestran todavía estas últimas reflexiones sobre la violencia, no habrá para mí ni retorno ni reconciliación. La sabiduría jamás llegará.

(subtítulo: A retomar desde el comienzo.)[7]

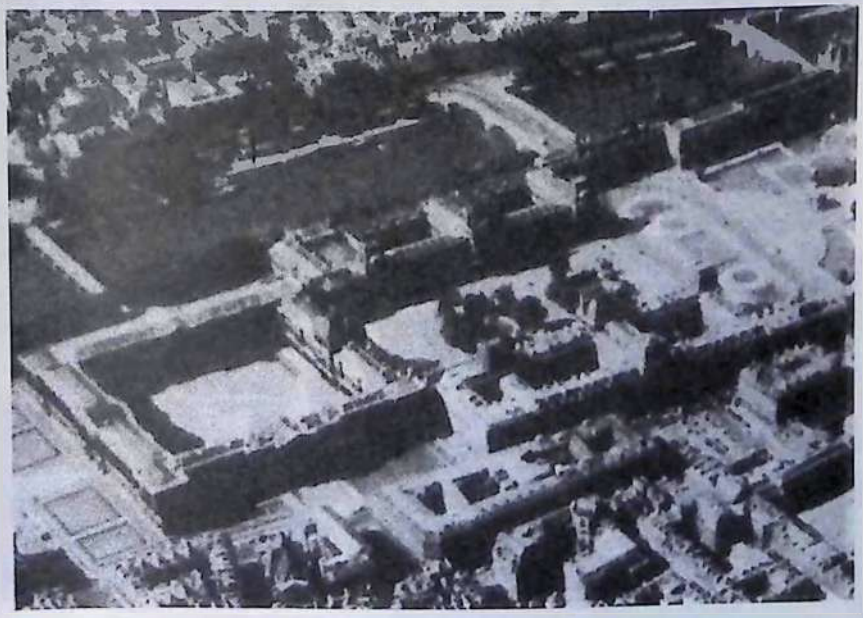
7. "La palabra 'réprendre' [retomar] tiene aquí varios sentidos conjuntos que hay que preservar al máximo. Para empezar, 'a releer', o 'volver a ver', desde el comienzo (evocando así la estructura circular del título-palíndromo). Después: 'a rehacer' (el film o la vida del autor). Después: 'a criticar, corregir, maldecir'". Guy Debord, "Liste de citations ou détournements dans le texte du film *In girum...*". El tercer sentido al que se refiere Debord es de difícil traducción al español, porque si bien "reprender" tiene en esta lengua el sentido de "reprobar" aludido, no tiene los otros dos más corrientes. [N. del E.]

...ninguna comunicación importante se ha dado guiando a un público, así estuviese compuesto por contemporáneos de Pericles; en el espejo helado de la palabra, en este momento los espectadores no ven nada que evoque a los ciudadanos respetables de una democracia.



A veces me reprocharon –pero creo que erróneamente– hacer películas difíciles: para acabar con esto voy a hacer una.

Pero las teorías no están hechas más que para morir en la guerra del tiempo: son unidades más o menos fuertes que hay que comprometer en el momento justo en el combate...



"Esta fue la antigua morada del rey de Ou. La hierba florece en paz sobre sus ruinas. Allá, ese profundo palacio de los Tsin, antaño suntuoso y temido. Todo eso ha terminado para siempre, todo se derrumba a la vez, los acontecimientos y los hombres..."

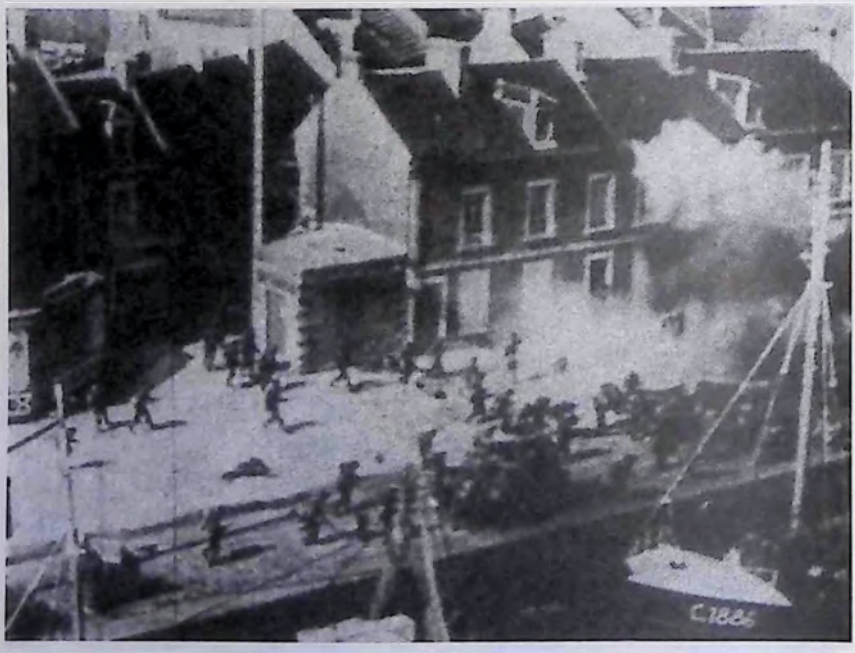
Había entonces, en la orilla izquierda del río –no se puede entrar dos veces el mismo río, ni tocar dos veces una sustancia perecedera en el mismo estado–, un barrio donde lo negativo tenía su corte.

"Ahí están las chicas que te dan todo, primero las buenas tardes, y después la mano..."

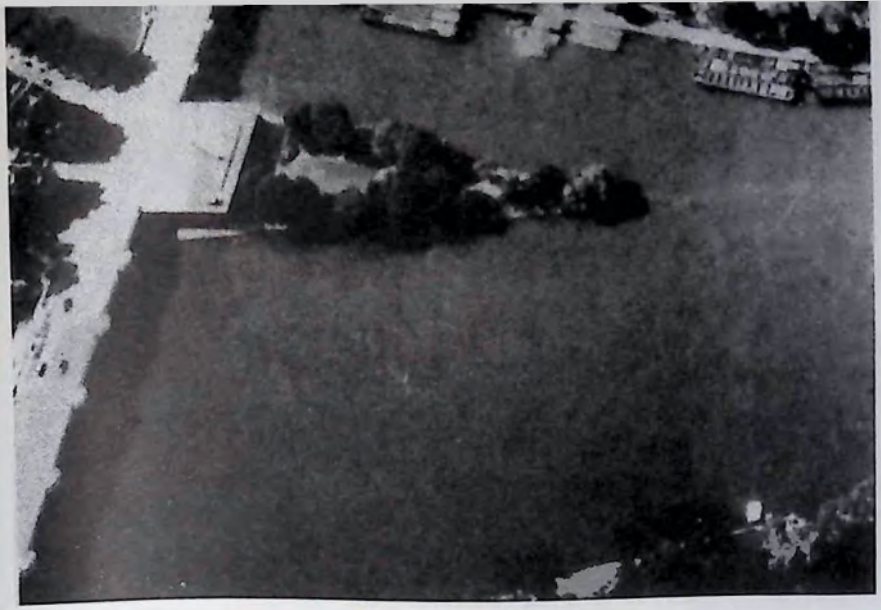
En la mitad del camino de la verdadera vida estábamos rodeados por una oscura melancolía...

"¡Cuántas veces, en el curso de los tiempos, ese drama sublime que creamos será representado en lenguas desconocidas, ante pueblos que aún no existen!"

"Ella huye, ella huye, como un fantasma que, habiéndonos dado una especie de júbilo mientras permanecía con nosotros, al abandonarnos no nos deja más que desasosiego..."



"Una generación pasa y otra le sucede, pero la tierra siempre permanece. El sol se alza y se pone, y vuelve de donde había partido..."

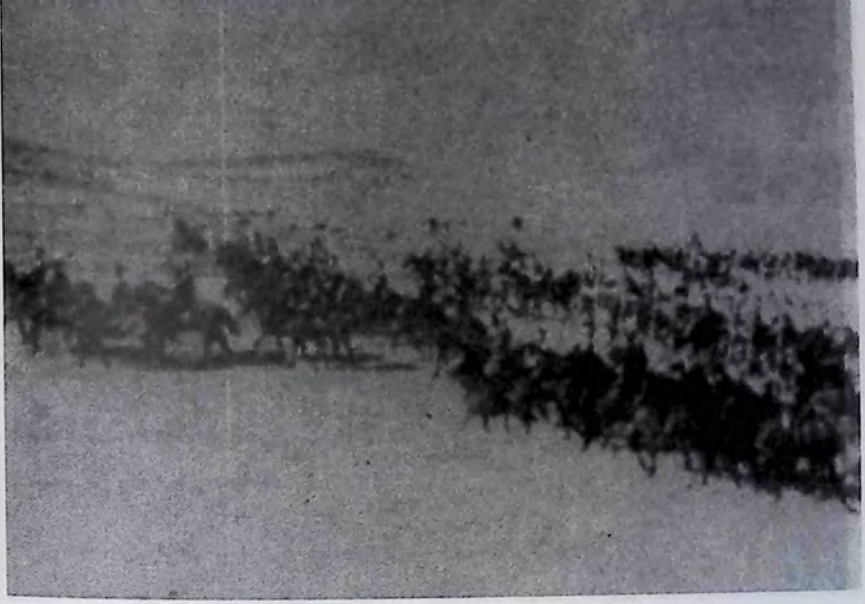


"No, vamos a pasar el río y descansar a la sombra de esos árboles".

Por lo que a mí respecta, nunca lamenté nada de lo que hice, y reconozco que aún soy completamente incapaz de imaginar qué otra cosa habría podido hacer, siendo lo que soy.

Mientras veíamos superada nuestra defensa, y ya debilitadas algunas valentías, algunos de nosotros pensamos que probablemente sería preciso ubicarnos en la perspectiva del ataque...

"Es tan sencillo el ajedrez"



Es un bello momento aquel en que se pone en movimiento un asalto contra el orden del mundo.

Es una carga que parte lentamente, acelera su carrera, supera el punto tras el cual ya no habrá retirada…

Precisamente eso es lo que hicimos cuando, saliendo de la noche, una vez más desplegamos el estandarte de la "vieja causa" y avanzamos bajo la metralla del tiempo.

Nunca comprendí demasiado bien los reproches, que a menudo me hicieron, según los cuales yo habría perdido esa bella tropa en un asalto insensato, o por una suerte de complacencia a la Nerón.

La objeción sentimental es tan vana como las sutilezas seudoestratégicas: "No obstante, tus huesos se consumirán, sepultados en los campos de Ilión, por una empresa inconclusa".

La disposición del espacio de una de las mejores ciudades que jamás existieron, y las personas, y el uso que hicimos del tiempo, todo eso componía un conjunto...

De todas maneras, atravesamos una época como pasamos la punta de la Dogana, es decir, más bien rápido.

"...erramos en la noche. El diablo nos lleva furtivamente consigo."

La sensación del paso del tiempo siempre fue muy fuerte para mí...

En ese sentido amé mi época, que habrá asistido a la pérdida de toda seguridad existente y a la desaparición de todas las cosas de lo que era socialmente ordenado.

FICHAS
Y NOTAS DE PRESENTACIÓN
PUBLICADAS POR DEBORD

AULLIDOS EN FAVOR DE SADE

GRAN FIESTA NOCTURNA[1]

El uso de las artes, por mal que se las trate y para los fines a los que se las quiera someter, no deja de acarrear frecuentaciones dudosas y admiraciones sospechosas. Demasiado fácil es seducir a un mundo cultural ya olvidado por la historia. Al lado de tal castidad propedéutica, un bonito lugar en las letras francesas es reservado al escándalo, a los chicos malos, al modernismo. Nadie tiene la exclusiva.

E incluso, aunque no prestáramos atención, la canalla cultivada podría llegar a reconocer a dos o tres de nosotros los pequeños talentos de escritura suficientes para acabar, un día u otro, en el índice de una

1. Nota aparecida en *Les Lèvres nues*, número 5, Bruselas, diciembre de 1955, como prefacio a la primera edición del guión de *Aullidos en favor de Sade*. Debord había publicado ya un texto a modo de prefacio –"Prolegomènes à tout cinéma futur", *Ion*, 1952– que no incluimos en esta edición por tratarse de una versión más antigua del comentario para la película, que todavía era un proyecto y estaba previsto que contuviera imágenes. [N. del E.]

publicación como *Les Temps Modernes*: es fácil ver a Colette Audry alabando al virtuoso Cocteau; a Raymond Borde descubriendo que la forma cinematográfica debe ser renovada de urgencia y ofreciendo sus recetas para ello; a un paranoico llamado Misrahi, en el número 109, explicando las corridas de toros por la homosexualidad inconfesa de los matadores.

Hace tres años era más bien la carrera de alguien como Astruc lo que podían encarar algunos letristas que habían hecho hablar un poco de ellos en los cineclubs. Era notorio que a algunos eso no les repugnaba. Por lo tanto, convenía ponerle un obstáculo mediante un estallido que, al subrayar al extremo el aspecto forzosamente irrisorio de toda expresión lírica personal en la actualidad, pudiera servir para agrupar a aquellos que planeaban una acción más seria.

Este film, hecho como se debe, no contenía ninguna imagen. La banda sonora no duraba más que unos veinte minutos, de a sacudidas, a lo largo de una hora y media de proyección. Las interrupciones del sonido, siempre muy largas, dejaban la pantalla y la sala absolutamente a oscuras. Las réplicas eran intercambiadas por voces poco habituales y resueltamente monótonas. El uso casi constante de recortes de prensa, de textos jurídicos y de citas desviadas de su sentido primitivo hacía tanto más dificultosa la comprensión del diálogo.

El film no concluía. Después de una alusión a las historias incompletas que habíamos vivido como niños perdidos –utilizando ese término que designaba a los exploradores, en los ejércitos de la guerra de los Treinta Años–, una secuencia en negro de veinticuatro minutos desarrollaba, frente a la rabia de los amantes de las bellas audacias, su decepcionante apoteosis. El juego continúa; y cada día estamos más seguros de llevarlo a cabo como se debe.

FICHA TÉCNICA[2]

Aullidos en favor de Sade fue realizada en junio de 1952. Es un largometraje completamente desprovisto de imágenes, constituido solo por el soporte de la banda de sonido. Este soporte da una pantalla uniformemente blanca durante la proyección de los diálogos. Los diálogos, cuya duración total no excede los veinte minutos, están a su vez dispersos, de a cortos fragmentos, en una hora de silencio (cuya secuencia final está constituida por veinticuatro minutos de una sola pieza). Durante la proyección de los silencios, la pantalla permanece absolutamente en negro y, por consiguiente, también la sala.

Las voces que se oyen, todas inexpresivas, son las de Gil J Wolman (voz 1), Guy Debord (voz 2), Serge Berna (voz 3), Barbara Rosenthal (voz 4), Jean-Isidore Isou (voz 5).

El film no tiene ningún acompañamiento ni efectos sonoros, con excepción de una improvisación letrista de Wolman, en solo, que abre la primera aparición de la pantalla en blanco, inmediatamente antes del comienzo del diálogo, y solo las dos primeras réplicas constituyen los créditos.

El contenido de este film debe ser vinculado en primer lugar con la atmósfera de la vanguardia letrista de esa época: a la vez, en el nivel más general, donde se presenta como una negación y una superación de la concepción isouniana del "cine discrepante"; y en el nivel anecdótico, desde la moda de los nombres dobles que caracterizaba entonces a ese grupo (Jean-Isidore, Guy-Ernest, Albert-Jules, etc.), o la referencia a Berna, que fue el organizador del escándalo de Pascuas de 1950 en Notre-Dame de París, hasta la dedicatoria a Wolman, autor del anterior film letrista, el admirable [*L'*] *Anticoncept.* Hay otros aspectos

2. Guy Debord, *Contre le cinéma*, París, Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, 1964. Este libro reunió los textos de los tres primeros films de Debord, e incluía las fichas técnicas y las notas previas del propio autor que recogemos en las páginas sucesivas. [N. del E.]

que se deben considerar en el punto de vista de las posiciones situacionistas que se definieron por entonces: en primer lugar, el uso de las *frases desviadas*. Entre todas las frases extranjeras –procedentes de los diarios, o de Joyce, así como también del Código Civil– mezcladas con el diálogo de esta película, es decir, con el uso igualmente irrisorio de diferentes estilos de escritura, la presente edición del Institut Scandinave de Vandalisme Comparé no retuvo el uso de comillas sino para cuatro de ellas, consideradas como citas convencionales debido a la dificultad que probablemente presentaría su reconocimiento. Se trata de tres citas de Isou (respectivamente: de su *Esthétique du cinéma*, de una carta a Debord, de *Précisions sur ma poésie et moi*) y de una réplica de un western de John Ford (*Río Grande*).

La primera presentación de *Aullidos en favor de Sade* en París, el 30 de junio de 1952, en el cineclub d'Avant-Garde, entonces dirigido por A.-J. Cauliez, en los locales del Musée de l'Homme, fue interrumpida casi desde el comienzo, no sin violencias, por el público y los dirigentes de ese cineclub. Varios letristas renegaron entonces de un film tan torpemente excesivo. La primera proyección integral tuvo lugar el 13 de octubre del mismo año en el cineclub del Barrio Latino, en la sala de las Sociedades Científicas, y fue defendida por el grupo de los "letristas de izquierda" y una veintena de refuerzos de Saint-Germain-des-Prés. La presencia de todos ellos impidió algunos meses más tarde, en el mismo cineclub, la proyección de un *Esqueleto sádico* que había sido anunciado y atribuido a un tal René-Guy Babord, broma que, al parecer, pretendía limitarse a apagar la sala por un cuarto de hora.

SOBRE EL PASAJE DE ALGUNAS PERSONAS A TRAVÉS DE UNA UNIDAD DE TIEMPO BASTANTE CORTA

FICHA TÉCNICA[3]

Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta es un cortometraje de 600 metros (20 minutos) en formato 35 milímetros, blanco y negro. Producido por la Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni, fue rodado en abril de 1959. El montaje fue terminado en septiembre de 1959. Jefe operador: André Mrugalski. Montaje: Chantal Delattre. Asistente realizador: Ghislain de Marbaix. Asistente operador: Jean Harnois. Script: Michèle Vallon. Maquinista: Bernard Largemain. Laboratorio G. T. C.

El comentario es dicho por las voces, más bien indiferentes y fatigadas, de Jean Harnois (voz 1, en el tono *speaker* de la radio o de las actualidades), Guy Debord (voz 2, más triste y apagada) y Claude Brabant (voz 3, muchacha muy joven).

El fondo sonoro de los créditos está extraído de la grabación de los debates de la tercera conferencia de la Internacional Situacionista en

3. Guy Debord, *Contre le cinéma*, París, Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, 1964. [N. del E.]

Múnich, sobre todo en francés y en alemán. Para la música de acompañamiento, el tema de Händel fue tomado de su suite de ballet *El origen del dibujo*; los dos temas de Michel Richard Delalande del *Capricho nº 2*, también llamado *Gran Pieza*.

El comentario comprende una fuerte proporción de frases desviadas, tomadas indiferentemente de pensadores clásicos, de una novela de ciencia ficción o de los peores sociólogos de moda. Para hacer diametralmente lo contrario del documental en materia de decorado espectacular, cada vez que la cámara estuvo cerca de tropezar con un monumento, se lo evitó filmando a la inversa el *punto de vista del monumento* (en el sentido en que el joven Abel Gance había podido poner su cámara desde el *punto de vista de la bola de nieve*).

El primer proyecto de este documental dejaba un lugar mucho mayor al desvío directo de planos existentes en otros films, que tenían que ver con el cine más común y corriente (por ejemplo, en la secuencia consagrada al fracaso de las intenciones revolucionarias de los años cincuenta, esa serie de dos planos: una joven inquieta, en un lujoso decorado de película policial, llama por teléfono con insistencia para que su interlocutor espere; el general ruso de *Por quién doblan las campanas* mira pasar por encima de su refugio a los aviones que acaban de partir y responde por teléfono que desgraciadamente es demasiado tarde, que la ofensiva ya fue lanzada, y que fracasará como las otras).

Esos casos límites de citas fueron finalmente suprimidos porque varios distribuidores se negaron a vender los derechos de reproducción, por lo menos para la mitad de los planos escogidos, negativa que destruía el montaje previsto. En cambio, se hizo el mayor uso de una película publicitaria producida por Monsavon, cuya estrella iba a tener un mejor porvenir.

André Mrugalski es el autor de la foto filmada en detalles en la secuencia de la desviación del "documento sobre el arte".

Se puede considerar este cortometraje como notas sobre el origen del movimiento situacionista; notas que, por ello, evidentemente contienen una reflexión sobre su propio lenguaje.

CRÍTICA DE LA SEPARACIÓN

FICHA TÉCNICA[4]

Crítica de la separación: rodaje en septiembre-octubre de 1960; montaje en enero-febrero de 1961. Producción Dansk-Fransk Experimentalfilms Kompagni. Cortometraje de veinte minutos, formato 35 mm, blanco y negro. Laboratorio G. T. C.; grabación del sonido en el estudio Marignan.

Jefe operador: André Mrugalski. Montaje: Chantal Delattre. Asistente operador: Bernard Davidson. Script: Claude Brabant. Maquinista: Bernard Largemain.

La voz de Caroline Rittener comenta el tráiler que precede los créditos de *Crítica de la separación*. Sobre una mezcolanza de imágenes muy poco convincentes, cortadas por carteles que anuncian: *Próximamente en esta pantalla – ¡Uno de los más grandes antifilms de todos los tiempos! – ¡Personajes verdaderos! ¡Una historia auténtica! – Sobre un tema que el cine nunca se atrevió a tratar...*, cita los *Elementos de lingüística general* de André Martinet: "Cuando se reflexiona qué natural y qué

4. Guy Debord, *Contre le cinéma*, Paris, Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, 1964. [N. del E.]

provechoso es para el hombre identificar su lengua con la realidad, se vislumbra el grado de sofisticación que ha sido preciso alcanzar para disociarlas y hacer de cada una un objeto de estudio"[5]. El comentario del film es dicho luego por Guy Debord. Caroline Rittener también interpretó en la pantalla el personaje de la muchacha. La música es de François Couperin y de Bodin de Boismortier.

Las imágenes de *Crítica de la separación* son frecuentemente cómics, fotografías de documentos de identidad o diarios; o también otras películas. No es raro que estén sobrecargadas de subtítulos, muy difíciles de seguir al mismo tiempo que el comentario. En la medida en que algunos personajes fueron filmados directamente, casi siempre son los mismos que la gente del equipo técnico.

La relación entre las imágenes, el comentario y los subtítulos no es ni complementaria ni indiferente. Apunta a ser a su vez crítica.

5. Traducción de Julio Calonge Ruiz. *Elementos de lingüística general*, editorial Gredos, p. 8. [N. del T.]

LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO

FICHA TÉCNICA[6]

Largometraje (90 min), 35 mm, blanco y negro
Producido por Simar Films
Laboratorio G. T. C.
Montaje: Martine Barraqué
Asistente de montaje: Manoela Ferreira
Jefe operador para el *rostrum camera*: Antonis Georgakis
Asistente operador en el *rostrum camera*: Philippe Delpont
Asistentes realizadores: Jean-Jacques Raspaud y Gianfranco Sanguinetti
Documentalista: Suzanne Schiffmann
Ingeniero de sonido: Antoine Bonfanti
Director de producción: Christian Lentretien

Música: Michel Corrette, *Les délices de la solitude*, sonata en re mayor para violonchelo y clavicordio

6. Del folleto sin título editado por SimarFilms con motivo del estreno de la película, el 1° de mayo de 1974. [N. del E.]

El comentario del presente film, concluido en octubre de 1973, está totalmente compuesto de extractos de la primera edición de *La sociedad del espectáculo* (1967)

Voz en *off*: Guy Debord

A PROPÓSITO DEL FILM[7]

Es sabido que Eisenstein ansiaba filmar *El capital*. Por otra parte, cabe preguntarse, teniendo en cuenta las concepciones formales y la sumisión política de este cineasta, si su película hubiera sido fiel al texto de Marx. Por nuestra parte, sin embargo, no tenemos dudas de que lo vamos a hacer mejor. Por ejemplo, no bien sea posible, el mismo Guy Debord realizará una adaptación cinematográfica de *La sociedad del espectáculo*, que ciertamente no estará por debajo de su libro.

Internacional Situacionista, nº 12, septiembre de 1969

Hasta ahora, generalmente se consideraba que el cine era totalmente inadecuado para la exposición de una teoría revolucionaria. Se equivocaban. La ausencia de toda tentativa seria en esta dirección simplemente resultaba de la ausencia histórica de una teoría revolucionaria *moderna* durante la casi totalidad del período en cuyo transcurso se desarrolló el cine; y simultáneamente, debido a que las posibilidades de la escritura cinematográfica, a pesar de tantas declaraciones de intención por parte de los autores y de tanta satisfacción fingida por parte del desdichado público, todavía no fueron ellas mismas liberadas sino en una muy pequeña cantidad.

Publicado en 1967, *La sociedad del espectáculo* es un libro cuyo aporte teórico marcó en gran medida la nueva corriente de crítica social que ahora, cada vez de manera más manifiesta, socava el orden

7. Ibíd.

social establecido. Su presente adaptación cinematográfica no se propone tampoco algunas críticas políticas parciales, sino una crítica total del mundo existente, es decir, de todos los aspectos del capitalismo moderno y de su sistema general de ilusiones.

El cine mismo forma parte de este mundo, como uno de los instrumentos de la *representación* separada que se opone a la realidad de la sociedad proletarizada y la domina. Así, la crítica revolucionaria, al trasladarse al terreno mismo del espectáculo cinematográfico, debe *invertir* su lenguaje y darse una forma a su vez revolucionaria.

El texto y las imágenes de este film constituyen un conjunto coherente; pero aquí las imágenes no son jamás la simple *ilustración* directa de su propósito, y mucho menos una demostración ("demostración" que por otra parte, en el cine, nunca es admisible, debido a las infinitas posibilidades de manipulación que ofrece todo montaje unilateral de documentos). El uso de las imágenes está aquí orientado por el principio de la *desviación*, que los situacionistas definieron como la comunicación que puede "contener su propia crítica". Esto es cierto para la utilización de algunas secuencias de films preexistentes y de los reportajes, o incluso para fotografías filmadas que ya habían sido publicadas en otra parte. Son las propias imágenes por las cuales la sociedad espectacular se muestra a sí misma las que son retomadas y desviadas: los medios del espectáculo deben ser tratados con insolencia. De manera que, en cierto modo, en este film el cine, al final de su historia seudoautónoma, reúne sus *souvenirs*. Por lo tanto, se podrá ver este a la vez como un film histórico, un western, una película de amor, una de guerra, etc. Y también es un film que, como la sociedad de la que trata, presenta una cantidad de rasgos cómicos. Al hablar del orden espectacular, y de la soberanía de la mercancía a la que sirve, se habla asimismo de lo que ese orden oculta: las luchas de clases y las tendencias en la vida real histórica, la revolución y sus fracasos pasados, y las responsabilidades en sus fracasos. Nada en este film está hecho para complacer a las Grandes-Cabezas-Pusilánimes del cine de izquierda: aquí también se desprecia lo que ellos respetan y el estilo en el que

se manifiesta su respeto. El que es capaz de comprender y de condenar toda una formación económico-social la condenará hasta en un film. Nos pondrá contentos que hablen de extremismo: la historia presente está muy cerca de ir más allá.

Basta con emprender una *crítica sin concesiones* para que determinadas tesis que, hasta el día de hoy, nunca habían sido expresadas en el cine surjan en él en una forma jamás vista.

Para que el cine, desde un punto de vista socioeconómico, sea realmente capaz de semejante libertad, es evidente que hay que renunciar a toda pretensión de controlar previamente, de cualquier manera que fuese, al realizador, pidiéndole que establezca una sinopsis o intentando obtener de él cualquier otro tipo de insustancial apariencia de garantía. Esto es lo que fue reconocido por contrato entre el autor y la Sociedad Simar Films: "Queda entendido que el autor realizará su trabajo en total libertad, sin control de quienquiera que fuese, y sin siquiera tener en cuenta cualquier observación sobre ningún aspecto del contenido ni de la forma cinematográfica que le parezca conveniente dar a su film".

Como esta película expone ella misma lo que quiere decir de una manera suficientemente comprensible, el productor y el autor estiman que sería inútil suministrar luego más explicaciones.

REFUTACIÓN DE TODOS LOS JUICIOS, TANTO ELOGIOSOS COMO HOSTILES, QUE SE HICIERON HASTA AHORA SOBRE EL FILM *LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO*

FICHA TÉCNICA[8]

Montaje terminado en septiembre de 1975
Cortometraje (20 min), 35 mm, blanco y negro
Producido por Simar Films
Laboratorio G.T.C.
Montaje: Martine Barraqué
Asistente de montaje: Paul Griboff
Mezcla: Paul Bertauld

Voz en *off*: Guy Debord

8. Guy Debord, *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, París, Champ Libre, 1978. [N. del E.]

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI

FICHA TÉCNICA[9]

In girum imus nocte et consumimur igni (marzo de 1978)
Largometraje (105 min), formato 35 mm, blanco y negro
Rodado en 1977. Producido por Simar Films
Asistentes realizadores: Élisabeth Gruet y Jean-Jacques Raspaud
Jefe operador: André Mrugalski
Asistente operador: Richard Copans
Montaje: Stéphanie Granel, asistida por Christine Noël
Ingeniero de sonido, mezcla: Dominique Dalmasso
Efectos sonoros: Jérôme Levy
Documentalista: Joëlle Barjolin
Maquinista: Bernard Largemain
Música: François Couperin, preludio del *Cuarto Concierto Real*, primer movimiento del *Nuevo Concierto nº 11*

9. Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni suivi de Ordures et décombres: Édition critique augmentée de notes diverses de l'auteur*, París, Gallimard, 1999. [N. del E.]

Benny Golson, *Whisper not* (interpretado por Art Blakey y los Jazz Messengers)

NOTAS DIVERSAS DEL AUTOR ALREDEDOR DE IN GIRUM...

ACERCA DE *IN GIRUM...*[10]

Todo el film (también con ayuda de las imágenes, pero ya en el texto del "comentario") está construido sobre el tema del *agua*. Se cita a los poetas del *fluir* de todo (Li Po, Omar Khayyam, Heráclito, Bossuet, ¿Shelley?), todos los cuales hablaron del agua: *es el tiempo*.

Secundariamente está el tema del *fuego*; del *resplandor del instante*: es la revolución, Saint-Germain-des-Prés, la juventud, el amor, la *negación en su noche*, el Diablo, la batalla y las "empresas inconclusas" donde van a morir los hombres, deslumbrados como "viajeros que pasan"; y el *deseo en esa noche del mundo* ("*nocte et consumimur igni*").

Pero el agua del tiempo que se lleva el fuego permanece, y lo apaga. Así, la brillante juventud de Saint-Germain-des-Prés, y el fuego del asalto de la ardiente "brigada ligera" fueron sumergidos en el agua corriente del siglo cuando avanzaron "bajo la metralla del tiempo"...

22 de diciembre de 1977

NOTA SOBRE EL USO DE LOS FILMS ROBADOS[11]

Acerca de la cuestión de los films robados, es decir, de los fragmentos de films exteriores transportados a los míos –y sobre todo a *La sociedad del espectáculo*– (aquí me remito principalmente a las películas que

10. Ibíd.
11. Ibíd.

interrumpen y puntúan, con sus propias palabras, el texto del "comentario", que es el del libro), hay que observar lo siguiente:

Ya se podía leer en "Instrucciones de uso de la desviación" [Mode d'emploi du détournement] (*Les Lèvres nues*, nº 8): "En consecuencia, hay que concebir una fase paródica-seria donde la acumulación de elementos desviados... se emplearía en traducir cierta sublimidad".

La "desviación" no era enemiga del arte. Los enemigos del arte fueron más bien aquellos que no quisieron tener en cuenta las enseñanzas positivas del "arte degenerado".

En el film *La sociedad del espectáculo*, las películas (de ficción) desviadas por mí, en consecuencia, no son tomadas como *ilustraciones* críticas de un arte de la sociedad espectacular, contrariamente a los documentales y noticiarios, por ejemplo. Esos films de ficción robados, al ser ajenos a mi film pero transportados allí, se encargan *–cualquiera que haya podido ser su sentido precedente–* de representar, por el contrario, *la inversión de la "inversión artística de la vida"*.

Detrás del espectáculo estaba la vida real que fue deportada más allá de la pantalla. Yo pretendí "expropiar a los expropiadores". *Johnny Guitar* evoca los reales recuerdos del amor, *Shanghai Gesture* otros lugares aventurados; *Por quién doblan las campanas*, la revolución vencida. El western *Río Grande* quiere evocar toda acción y toda reflexión histórica. *Arkadin* viene para evocar en primer lugar a Polonia; luego la vida justa. El film ruso, integrado en el discurso, también es de alguna manera remitido a la revolución. El film norteamericano sobre la Guerra de Secesión (sobre Custer) quiere evocar todas las luchas de clases del siglo XIX; e incluso su porvenir.

Hay una variación en *In girum...* que tiene que ver con varias importantes diferencias: yo filmé directamente una parte de las imágenes, escribí directamente el texto para *esta* película; y por último, el tema del film no es el espectáculo, sino por el contrario la vida real. El caso es que los films que interrumpen el discurso vienen más bien a sostenerlo positivamente, incluso si hay cierta dimensión irónica (Lacenaire, el Diablo, el fragmento de Cocteau o la aniquilación del regimiento de

Custer). *La carga de la Brigada ligera* quiere "representar", de manera muy grave y elogiosa, una decena de años de la acción de la I.S.

Y por supuesto, el uso de la *música*, tan desviada como el resto, pero que incluso ahí todos sentirán como empleada con normalidad, siempre tiene una intención positiva, "lírica", nunca distanciada.

31 de mayo de 1989

PARA EL INGENIERO DE SONIDO[12]

Hay que igualar en todas partes a la misma altura las frases del comentario; y en la medida de lo posible, hacer otro tanto en el interior de cada una de esas frases. No se busca ningún efecto oratorio al elevar la voz en algunas palabras. Se trata de obtener un discurso monótono y frío, un poco lejano (pero evidentemente audible).

Las pocas frases que pasan sobre una pantalla en blanco (citas de *Aullidos...*) deben ser de una intensidad sonora claramente por debajo del comentario mismo: más apagadas, como si vinieran de más lejos. 249

Para los diálogos extraídos de otras películas, respetar sus variaciones internas de tono, pero atenuar *un poco* su brillo eventual, para que no estén demasiado alejados del nivel del comentario.

La música: normal, bastante fuerte. Apagarla lo antes posible al final de cada intervención.

NOTA INÉDITA[13]

Es preciso que este segundo film –y sobre todo, si es más bien "subjetivo-lírico"– tenga un contado muy violentamente crítico-político (muy

12. Ibíd.
13. Ibíd.

subversivo chocante). Por ejemplo: sobre el *horror* de la sociedad actual, su vergonzosa miseria (hábitat, alimentación, ilusiones y neurosis), sobre los ejecutivos, sus declaraciones, sus pensamientos... (algo así como "De la miseria en un medio ejecutivo", en el género de las notas de Alicia...).

El pasaje podría ser esto: *cómo el tiempo que pasó nos condujo a otro mundo*: lo "bueno" y lo "malo" de esto;

1) lo bueno: habré transmitido a mi época *esa enfermedad* de la subversión;

2) lo malo: cómo este mundo se *volvió feo* (dándole tanta razón a nuestra crítica).

Por ejemplo, mostrar: ya no es cuestión de estética.

Los expertos critican o tranquilizan.

Sino sus ilusiones: lo que aceptan, creen, aman...

Los espectadores (proletarios en esto, pero *vergonzosos*) no tienen *siquiera un pasado*.

ÍNDICE

7 **Prólogo: Releer a Debord, por Ingrid Guardiola**
21 **Guy Debord contra el cine. Cronología, por Manuel Asín**

37 Aullidos en favor de Sade
51 Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta
67 Crítica de la separación
83 La sociedad del espectáculo
145 Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que se hicieron hasta ahora sobre el film *La sociedad del espectáculo*
165 In girum imus nocte et consumimur igni

231 **Fichas y notas de presentación publicadas por Debord**

Esta edición
se terminó de imprimir y encuadernar
en noviembre de 2019
en Galt Printing
Ciudad de Buenos Aires,
Argentina.

«Es necesario recuperar lo que el espectáculo tomó de la realidad. Los expropiadores espectaculares deben ser a su vez expropiados. El mundo ya está filmado. Ahora se trata de transformarlo.»

«No hay film. El cine ha muerto. Ya no puede haber films. Si ustedes quieren, pasemos al debate.»

Guy Debord se decía cineasta. En la breve biografía publicada para el estreno de su película *La sociedad del espectáculo* (1974) se presenta de ese modo pero sin dejar de subrayar la distancia entre lo que dicha actividad significaba en su caso particular y los desempeños esperables para un director. Como es sabido, la vida de Debord estuvo marcada por el cine y por la voluntad de negarlo de todas las maneras posibles, "con y contra el cine", como se tituló uno de sus artículos en la revista *Internationale Situationniste*. Su primera acción pública fue la proyección de una película sin imágenes, y la última privar al mundo de la posibilidad de ver sus films, cosa que realmente ocurrió durante el final de su vida. También la obra a la que ha quedado más asociado, *La sociedad del espectáculo*, antes de llegar a ser un libro fue un proyecto de película "de un género nuevo". Si hoy paradójicamente podemos hablar de la influencia subterránea de la obra fílmica de Debord, que alimentó tanto a la nouvelle vague como a las prácticas de cine militante y videoactivismo de los setenta hasta el presente, no es porque aspirara a labrarse semejante posición en la historia de las formas artísticas. Todo lo contrario: si algo caracterizó esta incursión a regañadientes fue la voluntad de destrucción del cine por sus propios medios; que el saqueo de realidad que practica la cámara sea sustituido por el saqueo de las imágenes recontextualizadas en un nuevo montaje.

La publicación de este volumen hoy, que reúne por primera vez en castellano la totalidad de los guiones escritos por Debord, no es inocente ni un mero ejercicio archivista. Sabemos que nuestro paisaje mediático no es el mismo y que el cine ya no es lo que era. Sin embargo, la poética de apropiación debordiana, su utilización del plagio y del desvío como ejercicios estético-políticos y la corrupción minuciosa de todos los componentes elementales que constituyen el dispositivo cinematográfico (fotograma, banda de imagen y de sonido, pantalla, sala, comentario, crítica), se erigen ahora como una estrategia vigente para hacer frente al flujo perpetuo de imágenes digitales. Parafraseando al grupo esloveno Laibach, probablemente una de las lecturas más interesantes del situacionismo desde la cultura pop: "Todo arte es susceptible de manipulación política, a excepción de aquel que hable el lenguaje de esa misma manipulación".

Traducción / Víctor Goldstein
Prólogo / Ingrid Guardiola
Edición al cuidado de Manuel Asín

ISBN 978-987-1622-83-2
9 789871 622832